

LIVRAISON DU 15 SEPTEMBRE 1859

MARTIN SCHÖNGAUER, peintre et graveur du xv^e siècle, suite et fin, par M. E. Galichon.

LA TÊTE DE CIRE DU MUSÉE WICAR, A LILLE, par M. Jules Renouvier.

ESTAMPES SATIRIQUES, BOUFFONNES OU SINGULIÈRES, des xvii^e et xviii^e siècles, par M. Thomas Arnauld.

DES VENTES PUBLIQUES D'OBJETS D'ART A PARIS ET A LONDRES, par M. René Gersaint.

CORRESPONDANCE DE BERLIN, par M. Aloysius W***.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ. Concours de l'École des Beaux-Arts.
Livres d'art : Charles VII et ses Conseillers, de M. Vallet de Viriville, par M. Ph. Burty. Notes historiques sur le Musée de peinture de Nantes, de M. H. de Saint-Georges, par M. Léon Lagrange. Nouvelles de Florence. Faits divers.

GRAVURES

Saint Antoine, *fac-simile* d'une gravure de Martin Schöngauer, dessiné et gravé par M. Flameng.

La Mort de la Vierge, tableau de Martin Schöngauer, de la galerie de M. Beaucousin, dessiné par M. Schloesser et gravé par M. Flameng; gravure tirée hors-texte.

Saint-Georges et le Dragon, cul-de-lampe tiré de l'œuvre de Martin Schöngauer, dessiné par M. Loiselet, gravé par M. Piaud.

La Tête de cire du Musée de Lille, dessinée par M. Chevignard, gravée par M. Pannemaker.

Allégorie sur le retour de Pierre Brebiette de Rome à Paris, réduction d'une estampe de Brebiette, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Pannemaker.

L'Académie des maîtres peintres, détruite par l'Académie royale, estampe satirique du xvii^e siècle, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Pannemaker.

Le Mercure galant fouetté par les Muses, *fac-simile* d'une eau-forte de Bon Boullogne, dessiné par M. Flameng et gravé par M. Perrichon.

Cul-de-lampe tiré d'une vignette de Mariette contre les persécuteurs des Keller, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Pannemaker.

MARTIN SCHÖNGAUER

PEINTRE ET GRAVEUR DU XV^e SIÈCLE

(Suite.)



Les tableaux de Martin Schöngauer sont d'une rareté extrême; la plupart de ceux qu'on met sous son nom présentent peu d'authenticité. Londres croit en posséder un dans la collection Alder : il a été signalé par M. Passavant; cependant, M. Waagen n'a pas cru devoir le mentionner dans l'ouvrage où il a inventorié les richesses de l'Angleterre. La galerie du Belvédère, à Vienne, possède un superbe triptyque qui lui était attribué, et que MM. Crowe et Cavalcaselle ont restitué à Van der Weyden. Le musée de Madrid annonce un Martin Schöngauer dans son catalogue, Munich en compte quatre

authentiques et deux douteux dans la Pynacothèque; M. Otte, dans son *Archéologie chrétienne*, a fait graver une *Annonciation* de ce maître, appartenant à M. Pesch de la même ville; la composition rappelle beaucoup celle que nous avons fait reproduire. Enfin, Ulm et Nuremberg prétendent en posséder plusieurs; bien d'autres tableaux lui sont encore donnés dans les villes qui bordent le Rhin, mais ces panneaux peints par des artistes secondaires qui suivirent son école ne méritent point d'être relatés dans cette étude.

Les peintures que l'on peut voir dans les grands musées de l'Europe, sous le nom de Schöngauer, diffèrent beaucoup entre elles, et ne présentent point ces caractères frappants de style qui ne laissent place à aucune contestation. Trop souvent ces attributions ne sont fondées que sur la présence de quelques-unes des figures que nous avons signalées, aux types étranges, couvertes de turbans, se détachant sur un fond d'or; il n'en a pas fallu davantage aux conservateurs de galeries, jaloux de posséder un tableau du beau Martin. Mais si on veut retrouver les tableaux aujourd'hui perdus de ce grand maître, il faut que la critique soit moins accommodante; il faut qu'elle fasse, dans ses recherches, une part moins grande que par le passé à l'archéologie qui l'a égarée, et qu'elle tienne plus de compte du sentiment véritable de l'art. Nul doute, par exemple, que Martin Schöngauer ait peint, sur fond d'or, des compositions religieuses, lorsque la tranquillité et la sainteté du sujet le lui permettaient, ou plutôt le lui commandaient. Mais pourquoi vouloir que cet artiste, d'un esprit fin et distingué, que ce peintre par excellence du mouvement, se soit condamné à toujours enfermer dans l'immobilité des fonds d'or ses compositions pleines de vie, et que niant ainsi les règles d'un art plus développé, il se soit fait le champion d'un système déjà suranné de son temps, et qui n'était plus suivi que par les artisans qui se faisaient une industrie de peindre pour les églises, et qui prolongèrent une coutume archaïque, jusque vers le ^{xvii}^e siècle.

Mais revenons aux œuvres de Schöngauer et commençons par déterminer celles qui, selon nous, peuvent lui être attribuées avec quelque certitude. Nous devons nommer, en première ligne, ces tableaux de Colmar, que les peintres, au dire de Wimpheling, s'empressaient d'aller copier et étudier dans cette ville. Le plus important et le seul qui soit hors de toute contestation, est celui que l'on conserve dans la sacristie de l'église Saint-Martin; la Vierge, de grandeur naturelle, est représentée assise sur un banc de gazon que maintiennent des planches. Elle porte l'enfant Jésus dont les bras entourent son cou. Frappée d'un douloureux pressentiment, elle se dérobe à ces caresses et détourne ses regards pleins de tristesse. Au-dessus, s'enlevant sur un fond d'or, deux anges, dont le visage respire cette sérénité qu'aucun peintre mieux que Schöngauer n'a excellé à rendre, portent une couronne. La Vierge s'appuie contre un treillage, sur lequel se reposent des oiseaux, et autour duquel s'enroulent des plantes chargées de fleurs.

Le contour des figures est tracé avec fermeté, la couleur est d'un ton puissant; la peinture, très-fine, est sèche et lisse, et ne permet de distinguer aucune touche. Jamais pinceau plus délicat ne rendit avec un soin

plus précieux ou le frêle tissu des fleurs, ou l'éclat soyeux du plumage des oiseaux. Les fruits et les fleurs sur lesquels posent les pieds de la Vierge, les plantes qui grimpent le long du treillage, enfin les parties nues des figures sont d'une conservation qui ne laisse rien à désirer. Malheureusement, un peintre du ^{xviii}^e siècle, sans doute, a repeint avec des couleurs écarlates et amaranthes le manteau et la robe de la Vierge, qui devaient être bleus. Le tableau, il est vrai, rogné par le bas, ne laisse voir aucune trace de monogramme, mais par derrière on lit tracée en gros chiffres, avec le pinceau, la date de 1473.

Le musée de Colmar possède encore plusieurs tableaux qui sont donnés à Schöngauer. Deux panneaux provenant du couvent d'Isenheim, voisin de Colmar, offrent, en effet, quatre peintures qu'on peut attribuer au maître lui-même et qui paraissent être les volets détachés d'un triptyque; le premier présente d'un côté la Vierge agenouillée, adorant l'enfant Jésus couché à terre; le fond est d'or. De l'autre côté, on voit l'ange Gabriel dont les ailes offrant les brillantes couleurs du paon, rappellent les peintures semblables de Van Eyck. Le saint Antoine est peint également sur fond d'or, à l'intérieur du second tableau; à l'extérieur, la Vierge Marie est représentée ayant à côté d'elle un vase dans lequel croît un lis¹.

Quant aux seize panneaux de la Passion, peints, comme les précédents, des deux côtés, ils ne peuvent être de Martin Schöngauer, et il n'y faut voir, sans aucun doute, que l'œuvre de quelques fabricants de Chemins de la Croix qui auront pris pour modèles les compositions gravées du beau Martin, sans même les suivre exactement. On y distingue, quand on les étudie de près, jusqu'à trois mains différentes; une seule est celle d'un peintre ayant quelque connaissance de l'art : *la Mise au Tombeau*, *la Descente de Croix* et *l'Incrédulité de saint Thomas* lui appartiennent. Tous ces tableaux sont d'une exécution très-large, ou pour mieux dire, très-sommaire, car c'est par défaut de savoir que le peintre a supprimé tous les détails. Pour rendre les terrains et les herbes, il s'est borné à les indiquer par un travail régulier et monotone qui est bien plus d'un artisan que d'un artiste. Dans tous, et ceci est un point caractéristique, un trait sec et intelligent circonscrit grossièrement tous les contours du visage et des parties nues. Ce trait, qu'on ne retrouve point dans la Vierge de l'Église Saint-Martin, accuse d'une manière irrécusable l'impossibilité dans laquelle était l'artiste de dessiner et de faire ressortir ses figures par le modelé. Enfin, pour nous résumer, nous croyons qu'attribuer à Schöngauer de

1. Il serait à désirer que ces tableaux fussent mis à portée du regard et fixés sur des gonds de manière qu'on pût les tourner et les voir commodément dans les deux sens.

semblables peintures, c'est faire injure à son talent éminent, déjà complètement développé, lorsqu'il vint s'établir à Colmar.

Dans l'un des transsepts de la cathédrale de Strasbourg, au-dessus d'une porte, j'ai été fort surpris de voir des vestiges d'une fresque qui m'a paru être de Schöngauer. La Vierge agenouillée adore l'enfant Jésus couché à terre. L'arrivée d'un berger, qui la contemple, ne peut la distraire de son extase. Deux autres pâtres pénètrent dans l'enceinte consacrée par la naissance du Sauveur, et s'entretiennent du miracle dont ils viennent d'être les témoins. Un toit supporté par des poutres entre lesquelles on aperçoit la campagne, abrite la Mère de Dieu et son Fils. De chaque côté de cette composition sont représentés, dans un encadrement gothique, saint André d'une part, de l'autre un saint revêtu des ornements épiscopaux. Bien que le ton général de cette fresque soit clair, comme il convient à ce mode de peinture, le sentiment de quiétude toute céleste de la Vierge, le grand air du berger, le dessin des extrémités, le goût des draperies, ne nous permettent point de douter que ce ne soit là une œuvre de Schöngauer, qui nous fait voir toutefois son talent sous un aspect encore inconnu. Plusieurs tableaux que l'on peut voir dans la même ville, soit au musée, soit dans l'église de Saint-Pierre-le-Vieux, sont encore attribués au beau Martin, mais n'appartiennent qu'à son école.

A Paris, parmi les superbes peintures italiennes que possède M. Beaucousin, il en est une d'une manière toute différente qui ne souffre point de ce dangereux rapprochement. Elle attire d'abord invinciblement les regards par l'étonnante conservation de sa couleur encore aussi vive, aussi éclatante que lorsqu'elle sortit des mains du peintre. Cette peinture représente la *Mort de la Vierge*. Elle repose sur un lit, entourée des douze apôtres, qui font éclater leur douleur avec des expressions diverses. Saint Pierre dit l'office des morts; il est vêtu d'une robe blanche, ses yeux sont gonflés de larmes, sa main gauche se pose sur un livre ouvert, tandis que de la droite il plonge un goupillon dans un seau que lui présente un autre apôtre agenouillé. Un troisième, des lunettes sur le nez, lit dans un livre qu'il tient de ses deux mains et chante les dernières prières. Cette figure a un accent surprenant de vérité. A l'extrémité du lit, saint Mathias, qui remplaça le traître Judas, souffle le feu d'un encensoir qu'un apôtre prend de ses mains. Saint Jean, le disciple bien-aimé, soutient un cierge placé entre les doigts inanimés de la Vierge. Au-dessus de la tête de la mourante, Jésus, son divin Fils, vient assister à ses derniers moments; quatre archanges, aux ailes éblouissantes, l'entourent; deux portent une croix, un lis, et soutiennent le linceul blanc, symbole de la virginité.

Ce tableau merveilleux, avant d'entrer dans la belle collection où il est

si bien placé, a été possédé par deux rois qui étaient aussi des amateurs distingués, Charles I^{er} d'Angleterre, et Louis de Hollande. Déjà MM. Crowe et Cavalcaselle l'ont restitué à Schöngauer, et il résume, à vrai dire, toutes les qualités du peintre et du graveur : sentiment profond et vrai, composition pleine de vie, couleur puissante et faire précieux. La tête admirable de la Vierge qui rappelle ses plus beaux types ², celle du saint Pierre, le grand style des anges, le dessin des extrémités, les plis cassés des draperies, les fabriques qui entourent la place qu'on aperçoit à travers la fenêtre ouverte, toute cette composition allemande et flamande à la fois, trahit la main de Schöngauer. Ajoutons que le faire, plus libre et plus gras que dans la Vierge de Colmar, donne à cette peinture une date postérieure ; sans doute elle fut exécutée à une époque où Schöngauer était entièrement maître de lui-même.

Les dessins de Schöngauer ne sont pas moins rares que ses tableaux ; beaucoup de ceux qu'on lui attribue sont apocryphes. Nous en mentionnerons un seulement que possède le musée de Bâle et qui nous paraît incontestable ; ce dessin doit servir de point de départ aux recherches. Il représente la sainte Vierge assise sur un banc de gazon maintenu par des planches, et lisant dans un livre qu'elle tient de ses deux mains. Près d'elle et à droite, l'enfant Jésus, assis à terre, tient d'une main un petit plat à trois pieds, et de l'autre une cuiller. Les fonds très-légèrement indiqués représentent une montagne que couronnent des forts reliés entre eux par un mur d'enceinte. Ce dessin superbe, tracé à la plume d'une main ferme, présente toutes les qualités et tous les défauts des estampes du maître. Il a été gravé par un anonyme, qui a considérablement amplifié cette composition, si belle dans sa simplicité.

Si presque tous les tableaux de Martin Schöngauer ont disparu, et si ceux, très-rares d'ailleurs, qu'on lui attribue, ne présentent pas une authenticité suffisante pour qu'on puisse, d'après eux, formuler une opinion sérieuse sur son talent, du moins possédons-nous de lui un grand nombre de pièces gravées, qui demeurent ses titres les plus précieux et les plus durables à l'admiration de la postérité.

L'œuvre complet des estampes du beau Martin, décrit par M. de Heineken dans ses *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, comprend cent cinquante pièces. Bartsch, dans son *Peintre-graveur*, a cru avec raison devoir en réduire le nombre à cent seize gravures, dont quatre-vingt-sept se rapportent à des sujets religieux (nous y ajouterons une

1. The early flemish painters, p. 324.

2. Voir les n^{os} 7 et 86 de l'œuvre gravé décrit par Bartsch.

pièce non décrite), quatre à des scènes familières ; quatre aussi représentent des animaux, et vingt et une des motifs d'orfèvrerie ou d'ornements ¹.

Les estampes de Schöngauer, les premières que nous connaissons marquées d'un monogramme, dénotent toutes, par la perfection du burin, un artiste qui, lorsqu'il eut l'idée de tirer des épreuves de ses gravures, était déjà formé par la pratique de l'art de nieller les pièces d'orfèvrerie ².

Si toutes ses estampes montrent un travail également habile, cependant, par un examen attentif, on s'aperçoit que son talent subit les modifications ordinaires aux grands maîtres. Dans ses premières années, auxquelles on peut rapporter sa *Tentation de saint Antoine*, ses *Annonciations*, *Saint Michel terrassant le démon*, etc., son travail plus soigné et plus froid, ses tailles moins profondes et plus maigres, laissent moins sentir sa personnalité et voir davantage l'influence de l'école de Bruges. Dans les travaux de ses dernières années, son originalité se caractérise davantage ; son travail, alors plus creusé, devient plus libre et plus personnel. C'est à cette dernière époque de sa vie qu'il a dû graver les compositions énergiques et mouvementées de *la Mort de la Vierge*, de *la Passion* et son célèbre *Portement de croix*. Un trait profond et large accuse nettement les contours bien ressentis de ses figures ; des tailles croisées marquent fortement les ombres, fondues avec la lumière, par le moyen de petits traits courts et arrondis terminant les tailles, et qui se trouvent rappelés dans les ombres ; un travail fin et léger indique les demi-teintes et modèle les parties nues, ainsi que le visage des divers personnages. Ces tailles délicates ont déjà disparu, que les premiers travaux sont encore nets. Presque toutes les planches de Schöngauer ont été retouchées dans cet état par une main très-habile, qui n'a osé toutefois reprendre que les ombres et les contours fortement accentués. Ces

1. M. Renouvier nous apprend que M. Passavant a vu une estampe de Schöngauer représentant une décollation de sainte Catherine, portant la date de 1458. Cette gravure serait conservée dans le cabinet de Dantzick. Si cette attribution est exacte, ce dont nous doutons beaucoup, cette pièce serait la seule que Schöngauer aurait datée.

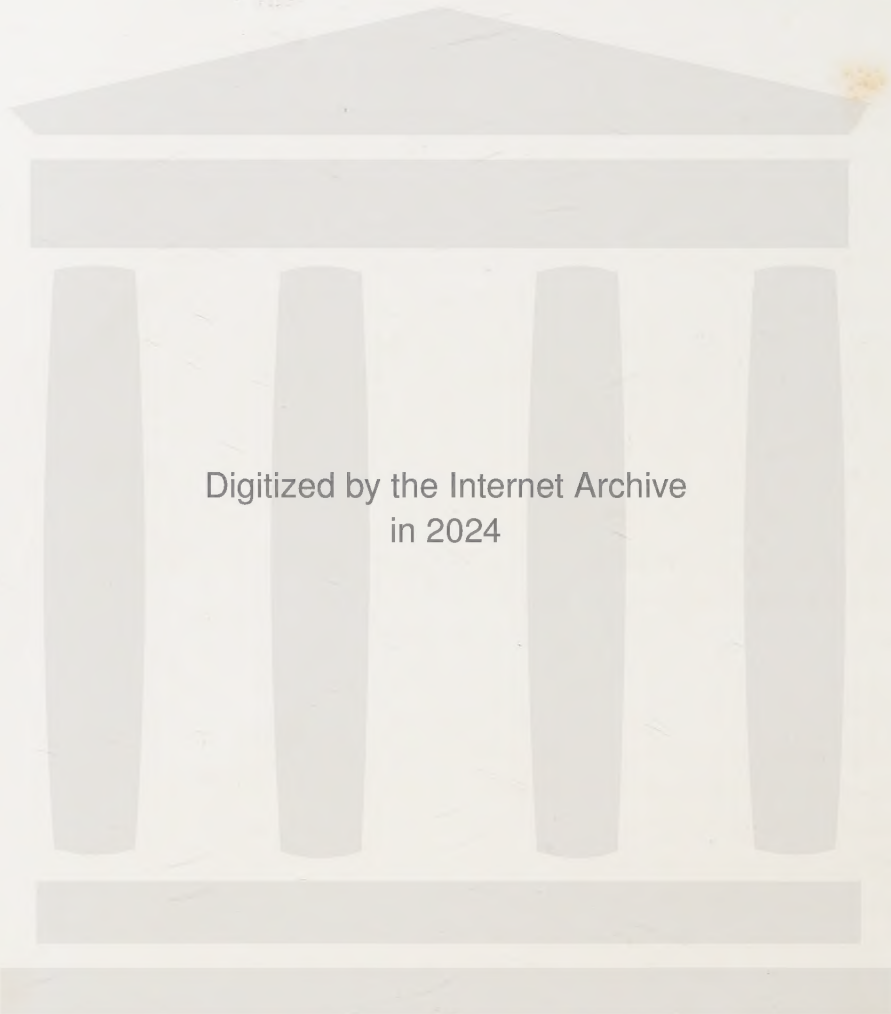
2. Le musée de Bâle possède un écrin de forme ronde, destiné à contenir probablement des hosties. Sur les deux faces, en argent, sont gravés avec talent les deux sujets de la Passion décrits dans le catalogue de Bartsch sous les n^{os} 9 et 10. L'absence du monogramme, la répétition de deux de ces compositions, me portent à croire que cet ouvrage précieux n'est point de Schöngauer, mais plus probablement de l'un de ses frères, qui furent d'habiles graveurs, et dont l'un, Louis, nous a laissé quelques estampes. Bâle possède encore dix-sept médailles religieuses ornées de fleurs au revers ; plusieurs sont gravées avec une certaine délicatesse, mais ne peuvent être du beau Martin.



Martin Schongauer pinx.

Leopold Flameng sculp.

LA MORT DE LA VIERGE.



Digitized by the Internet Archive
in 2024

tailles, creusées à nouveau avec beaucoup de vivacité et de vigueur, donnent à l'épreuve un faux aspect de primauté et ont un éclat qui pourrait tromper un amateur insuffisamment exercé; mais qu'il les examine avec un peu d'attention, il verra que ce brillant n'est dû qu'à l'opposition trop heurtée du blanc et du noir; il reconnaîtra qu'en réalité ces épreuves, dans lesquelles on ne peut signaler aucun travail nouveau, sont crues et plates, et qu'elles manquent de modelé, particulièrement dans toutes les parties nues des figures. Il faut donc faire une connaissance intime avec le maître, si l'on veut distinguer facilement les anciennes épreuves, toujours harmonieuses, des nouvelles, dans lesquelles le modelé a disparu, et de celles qui ont été remaniées.

Après cet examen général des pièces du beau Martin, qui nous a permis de constater trois états successifs : le premier où le modelé est indiqué par un léger travail, le second où ce travail a disparu, et enfin le troisième où les ombres et les contours sont grossis par une retouche habile, nous allons communiquer aux amateurs quelques remarques que nous avons eu occasion de faire sur l'œuvre de ce maître ¹. Nous souhaitons qu'ils les puissent trouver intéressantes et nouvelles.

1. ² L'ANGE DE L'ANNONCIATION.

2. LA VIERGE RECEVANT L'ANNONCIATION.

Ces deux pièces, de mêmes dimensions, se font pendant; peut-être sont-elles la reproduction des peintures faites sur les volets d'un triptyque.

3. L'ANNONCIATION.

Cette pièce ravissante, reproduite dans notre précédente livraison, a été l'une des estampes du beau Martin, que les artistes du xv^e siècle ont le plus aimé à reproduire.

Après les copies déjà indiquées par Bartsch, nous en connaissons encore une par Israël de Mecken, et deux marquées du monogramme W, dont l'une dans le même sens que l'original, et l'autre en contre-partie. Ces deux copies, non signalées jusqu'ici, ne donneraient-elles pas raison aux iconographes, qui, comme MM. Ottley et Renouvier, pensent que les estampes portant cette marque sont dues au burin de deux artistes

1. Nous croyons qu'il existe, de presque toutes les estampes de Schöngauer, des états différents; malheureusement leur rareté extrême empêche d'établir ces états.

2. Nous avons adopté les numéros d'ordre du *Peintre-graveur* de Bartsch.

distincts, Wenceslaus d'Olmütz et Wohlgemuth, le maître d'Albert Dürer? Nous posons cette question intéressante aux amateurs de l'école allemande dans l'espoir que, la réponse tentant quelques-uns d'entre eux, nous saurons bientôt quelle est la part que nous devons faire à chacun de ces deux maîtres.

La plus jolie copie de cette pièce a été gravée, en beaucoup plus petites proportions, par un graveur qui n'y a point mis sa marque, mais qui l'a rendue fort curieuse en la datant de l'année 1483. (Haut., 90 millim.; larg., 65.)

Dans le cabinet de M. Pesch, à Munich, se trouve un tableau dont la composition rappelle beaucoup l'estampe. M. Otte a fait graver dans son *Archéologie*, cette peinture attribuée à Martin Schöngauer.

4. LA NATIVITÉ.

Dans les Heures à l'usage de Rome, éditées par Gillet Hardouin en 1509, on trouve les copies des principaux personnages de cette belle composition; mais la scène, au lieu de se passer dans une chapelle en ruine, est transportée au milieu d'un magnifique palais orné de pilastres qui supportent des voûtes en plein cintre richement ornées dans le goût italien. Plusieurs autres figures, dans ces mêmes Heures, rappellent encore le style de Schöngauer, surtout par l'arrangement des draperies, sans cependant être des copies de ces estampes.

6. L'ADORATION DES MAGES.

Cette pièce et la précédente, de mêmes dimensions, se font pendant.

7. LA FUITE EN ÉGYPTÉ.

Mariette, mentionnant *la Fuite en Égypte* dans son catalogue, observe judicieusement « que cette estampe n'est pas une des moindres de Martin « Schön, qui l'a gravée avec soin; et que, contre l'ordinaire des peintres « d'alors, qui observaient peu le costume, il a fait des recherches dans « le choix des arbres étrangers qu'il a introduits dans sa composition, « qui font connaître que la scène se passe en Égypte et que le peintre « était homme curieux et de goût. » Cette belle estampe, dans laquelle Schöngauer nous a transmis le plus beau type de Vierge qu'il ait conçu, a vivement frappé Albert Dürer, qui, dans le même sujet faisant partie de sa *Vie de la Vierge*, s'en est inspiré, et même en a copié quelques parties.

Dans les livres d'Heures édités par Ambroise Girault en l'honneur de la Vierge Marie, nous retrouvons cette charmante composition, repro-

duite, non d'après l'original, mais d'après la copie libre d'Albert Dürer.

Si, en Italie, les œuvres du peintre de Nuremberg, impressionnèrent les artistes plus vivement que ne le firent les productions du maître de Colmar, il n'en fut point de même en France.

Les femmes d'Albert Dürer parurent peu aimables sans doute aux yeux des Français, plus amoureux de la grâce que de la puissance. Combien, au contraire, leur devaient plaire les femmes représentées par Schöngauer !

8. BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

Albert Dürer, dans sa *Vierge au papillon*, a emprunté au beau Martin la figure de Dieu le Père apparaissant au milieu des nues. Cet emprunt et celui de la *Fuite en Égypte* sont les seuls qu'il ait faits à Schöngauer.

9-20. SUITE DE LA PASSION.

Premier état, avant les tailles recreusées dans les ombres.

Deuxième état, avec la retouche.

Dans le n° 48, représentant la *Sépulture*, on peut signaler quelques différences presque imperceptibles. Dans le premier état, la saillie du rocher qui touche la tête du Christ est indiquée par plusieurs tailles qui ne se rejoignent point à leurs extrémités, tandis que, dans le deuxième état, ces tailles, en se confondant, forment une seule et unique taille, extrêmement noire, qui dessine la tête du Christ. Dans le premier état aussi, la lèvre supérieure de Notre-Seigneur est exprimée par deux tailles qui laissent entre elles un petit intervalle blanc; dans le deuxième état, la lèvre est dessinée par une seule taille très-forte.

Bartsch, dans son tome VIII, page 7, du *Peintre-graveur*, suppose que cette suite complète a été gravée par un maître au monogramme SW, bien qu'il n'ait connu de cette suite que le n° 9, dont la planche est depuis parvenue entre les mains de M. Piot, qui croit, et peut-être avec raison, que ce maître n'a gravé que cette seule pièce. (Voir la note de la page 326; voir, au sujet des tableaux de la *Passion* donnés à ce maître, ce que nous avons dit p. 323.)

L'artiste français qui grava, pour les Heures de Simon Vostre, l'*Arrestation de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, emprunta à Schöngauer la figure de l'homme étendu à terre que saint Pierre menace de son épée.

21. LE PORTEMENT DE CROIX.

Le côté droit du paysage de cette pièce superbe n'a pas été terminé; on peut faire la même remarque dans beaucoup d'autres pièces de Schöngauer.

Le musée du Louvre renferme un tableau peint d'après cette com-

position sur cuivre. Cette peinture, qui provient de la collection de Louis XIV, avait été donnée à tort par les inventaires à Rottenhamer; elle doit avoir été faite par un artiste de l'époque des Franck. Quant au dessin donné par les inventaires de ce même musée au beau Martin, il n'y faut voir qu'une mauvaise copie de l'estampe.

M. Waagen, enregistrant cette pièce parmi les trésors possédés par l'Angleterre, dit: « Je suis convaincu que Raphaël emprunta au beau Martin, « pour son célèbre tableau le *Spasimo*, la figure du Christ succombant « sous le poids de la croix, et se soutenant sur sa main droite. Comme « Raphaël a dû connaître de bonne heure les gravures de Martin Schöen « dans l'atelier de son maître le Pérugin, il est naturel de supposer que « cette figure a dû frapper son esprit encore jeune. »

Nous sommes fâché de ne pouvoir partager l'opinion du savant iconophile, qui s'est laissé égarer par sa piété pour le génie allemand. L'attitude douloureuse du Christ, adoptée par les deux peintres, est tout hiératique, et se retrouve encore de nos jours dans les Chemins de la Croix qui ornent les moindres chapelles. Si l'on compare d'ailleurs les deux Christ tels que Raphaël et Schöngauer les comprirent dans la même position, on sent de suite combien est grande la différence des idées et du style dans les deux écoles. Chez le maître allemand, la figure du Sauveur du monde manque de cette unité qui donne tant de grandeur à celle du maître italien; la tête vue de face s'attache mal au corps représenté de profil; la ligne courbe du dos donne au Christ quelque chose d'humble et de trop humain, qui sied mal à la divinité. Chez Raphaël au contraire, la noble figure du Christ, admirable d'ensemble, se présente toute de trois quarts, et la belle ligne droite du dos conserve à son Christ toute la dignité d'un Dieu qui se sacrifie.

Simon Vostre, pour les illustrations de ses Heures, fit copier la figure du Christ et celle des bourreaux qui l'entourent. D'autres compositions dans ses Heures indiquent aussi l'influence du goût de Schöngauer; mais si nos artistes français empruntèrent quelques-uns des ornements et compositions du beau Martin ou de Zoan Andrea, ou s'ils s'en inspirèrent, il n'en ressort pas moins de l'étude de nos livres d'Heures, qu'il existait alors en France une école vraiment nationale. Dans les copies elles-mêmes, il est aisé de reconnaître les caractères propres d'une école indépendante, qui semblable à celles de l'Italie, ne peut copier servilement et sans mettre dans ses copies la marque d'un goût original.

25. JÉSUS-CHRIST EN CROIX.

Premier état : la manche de la Vierge est en partie cachée par les arbres du fond.

Deuxième état : le contour de la manche de la Vierge, repris par un trait profond, n'offre plus de solution de continuité, et les arbres qui la couvraient en partie ont été effacés.

C'est probablement de ce morceau, le plus beau des *Christ en croix* de Schöngauer, que Vasari a voulu parler, lorsqu'il dit qu'un Christ en croix, accompagné de saint Jean et de la Madone, fut trouvé si beau, que le miniaturiste Gherardo le copia au burin. Cet essai, ajoute-t-il, réussit parfaitement à Gherardo ¹, mais la mort l'empêcha d'en tenter de nouveaux.

26. JÉSUS-CHRIST EN JARDINIER APPARAISSANT A MADELEINE.

Il existe de cette pièce deux copies curieuses, l'une par un maître allemand fort habile, qui a mis sur le vase la date de 1477, l'autre par Nicoletto de Modène, qui a modifié la composition d'une manière peu sensible.

M. Waagen, dans ses *Trésors d'art de la Grande-Bretagne*, « reconnaît, « dans le beau geste de Notre-Seigneur, l'idée originale du Christ de Raphaël remettant à Pierre les clefs de l'Église. » Cette opinion de M. Waagen ne nous semble pas fondée plus solidement que celle que nous avons déjà discutée au sujet du *Portement de croix*.

28. VIERGE DEBOUT.

Cette estampe remarquable, l'une des plus belles de l'œuvre, a été copiée par un artiste italien, qui a ajouté un paysage dans le fond, et qui a marqué sa gravure des lettres SS retournées.

33. MORT DE LA VIERGE.

Premier état : avant un trait échappé qui coupe le pied droit du second personnage qu'on voit agenouillé à gauche.

Deuxième état : avec le trait échappé.

Troisième état : la planche a été brutalement retouchée en beaucoup d'endroits, notamment par des tailles horizontales et profondes sur la figure de l'apôtre le plus près du trait carré à gauche, et sur la figure de l'apôtre qui se trouve derrière la croix, ainsi que sur le lit de la Vierge.

La *Mort de la Vierge* est, selon Vasari, l'un des meilleurs ouvrages

1. Ce Gherardo, dont tous les ouvrages sont perdus, ne serait-il pas cet artiste contemporain de Domenico Ghirlandajo, qui fut fort réputé pour ses mosaïques et ses miniatures. Zani est fort tenté de donner à ce graveur un Christ en croix que possède le cabinet de Vienne, ainsi qu'une petite estampe ovale de cinq figures et deux anges, avec l'inscription de la croix écrite à rebours. Ces deux pièces sont marquées d'un A et d'un G figurés autrement que dans les autres pièces ainsi marquées qu'on donne à Glockenton.

du beau Martin. (Voir p. 324 ce que nous disons d'un tableau représentant ce même sujet, possédé par M. Beaucousin.) La copie de Wenceslaus d'Olmütz porte la date de 1481.

34-45. LES DOUZE APÔTRES.

Bocholt, dans sa suite des *Douze Apôtres*, paraît s'être inspiré de plusieurs des figures de Martin Schön; il a copié même le *Saint Pierre* (n° 34) et le *Saint Barthélemy* (n° 30 du catalogue de Bartsch).

38. SAINT PHILIPPE.

Copie par le maître à la marque ROP suivie d'une cafetière.

46. SAINT ANTOINE.

Cette pièce, de mêmes dimensions que la *Sainte Véronique* n° 66, paraît avoir été faite pour lui servir de pendant.

47. SAINT ANTOINE TOURMENTÉ PAR LES DÉMONS.

Premier état : avant la prolongation des petits traits horizontaux jusqu'au milieu de l'estampe à gauche, et avant plusieurs autres intercalés dans le haut.

Deuxième état : avec les traits horizontaux prolongés.

Nous savons, par Vasari, que cette pièce, où une foule de démons se montrent sous les formes les plus variées et les plus bizarres que l'on puisse imaginer, plut tellement à Michel-Ange, qu'il la reproduisit en peinture. Ce dessin colorié se trouvait encore à Milan, au commencement du siècle. Qu'est-il devenu depuis?

M. Reiset, conservateur des dessins au musée du Louvre, en rangeant les innombrables dessins de cette collection, en a trouvé un fort beau qui représente un homme nu tourmenté par des démons qui le tirent en divers sens au moyen de chaînes rivées à un anneau passé autour de son cou. Le dessin, exécuté à la mine d'argent, rappelle, par le style des démons, Martin Schöngauer, et, par le faire, le maître de 1466. Bien que ce dessin n'ait aucun rapport, pour le procédé, avec celui qui est conservé au musée de Bâle, cependant il serait très-possible qu'il fût des premiers temps de Schöngauer; mais nous n'oserions l'affirmer.

53. SAINT JACQUES LE MINEUR.

Premier état : avant un grand cartouche contenant plusieurs lignes écrites, et qui couvre tout le milieu du ciel; c'est une pièce de la dernière rareté.

Deuxième état : avec ce cartouche, très-rare aussi.

Ce morceau, non terminé, passe pour être le dernier du maître.

Martin Schöngauer, le peintre du mouvement, est le premier qui ait osé reproduire sur le cuivre le tumulte des combats.

58. SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON.

C'est une des plus belles gravures de la première manière du maître, est aussi une de celles qui trahissent le plus l'étude de Van Eyck, qu'on retrouve dans l'attitude de l'archange, dans les ajustements de la draperie, et jusque dans les moindres détails du costume.

Il en existe une très-belle copie en contre-partie par un anonyme.

60. SAINT SÉBASTIEN.

Le musée de Vienne possède un charmant petit tableau qui paraît avoir été fait d'après cette belle estampe.

68. LE SAUVEUR.

L'estampe a été copiée par Wenceslaüs d'Olmütz. Bocholt l'a également reproduite, mais en beaucoup plus grandes proportions.

69. L'HOMME DE DOULEURS.

Premier état : la pièce, plus grande, laisse voir la face extérieure de la pierre d'appui de la fenêtre, sur laquelle Martin Schöngauer a gravé son monogramme.

Deuxième état : la face extérieure de la pierre d'appui ayant été coupée, le monogramme a disparu, mais a été regravé sur la face intérieure de la pierre.

77-86. LES VIERGES SAGES ET LES VIERGES FOLLES.

Israël de Mecken a copié cette suite, à l'exception du n° 83, qu'il a gravé différemment.

88. LE DÉPART POUR LE MARCHÉ.

Il existe de cette pièce une copie fort curieuse, par Nicoletto de Modène, qui a écrit sur un piédestal, à droite : OP. NI. MODENENSIS. M. Denon possédait, dans sa précieuse collection, un dessin gravé en clair-obscur au xvi^e siècle, qu'il donnait au Titien. Ce dessin n'était autre chose qu'une copie, avec de nombreuses modifications, de la gravure de Schöngauer.

96-105. DIVERSES ARMOIRIES.

On trouve des copies des n°s 97 et 100, inconnues à Bartsch, par Wenceslaüs d'Olmütz; ces copies nouvelles peuvent faire supposer que cet artiste a gravé la suite complète. Pigouchet, célèbre éditeur français du xv^e siècle, reproduisit les types des sauvages inventés par Schöngauer

dans la marque qu'il plaçait en tête des ouvrages qu'il éditait¹.

108. RINCEAU D'ORNEMENT AU HIBOU.

Ce morceau a été copié par Bocholt.

112. RINCEAU D'ORNEMENT.

La marque se trouve au-dessous de la tige qui se croise, et non au-dessus, comme l'a indiqué Bartsch.

Pièce non décrite. JÉSUS CRUCIFIÉ.

Notre-Seigneur est représenté attaché à la croix, qui s'élève au milieu de l'estampe. A gauche, se tient la sainte Vierge; à droite, saint Jean, qui paraît s'avancer vers la croix; il porte un livre de sa main gauche. Le monogramme du maître est gravé au milieu du bas. — Haut., 405 millim.; larg., 72.

Bien que cette pièce ressemble beaucoup à celle décrite par Bartsch sous le n° 23, elle s'en distingue aisément en ce que les têtes des personnages n'y sont point entourées d'auréoles lumineuses. Elle est aussi de moindre dimension.

Bartsch en a connu une copie ancienne qui n'a point de marque, et qu'il a décrite dans son tome X, page 6.

Nous ne terminerons point cette étude sans dire ce qu'a fait pour la mémoire de Martin Schöngauer sa ville d'adoption. Nous voulons aussi remercier l'habile et actif bibliothécaire de Colmar, M. Hugot, à qui nous devons plus d'un précieux renseignement. Plein de respect et d'amour pour le grand artiste qui a illustré sa ville, M. Hugot rassemble en un dossier tous les documents qui se rapportent à la famille de Martin. Nous espérons qu'un jour qui n'est point éloigné, il voudra bien faire part aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* des résultats de ses recherches.

En 1847, sous la direction de M. Nicolaï, maire de Colmar et de M. L. Hugot, les habitants de cette ville ont fondé une société sous le nom de Schöngauer, dans le but de former un cabinet d'estampes, et une bibliothèque composée, premièrement de grands ouvrages de luxe, à planches

4. Nous regrettons de ne pouvoir davantage nous étendre sur les points de rapprochement qui existent entre notre école française à cette époque et celle de Colmar. Les difficultés que nous avons rencontrées dans ce travail nous obligent à ne signaler que quelques faits, en attendant que nous puissions revenir avec plus de lumières sur ce sujet. On sait combien il est malaisé d'utiliser les immenses richesses de notre grande et précieuse Bibliothèque, lorsqu'on est contraint de les chercher successivement dans les divers départements qui la composent; tout travail de comparaison est impossible dans ces conditions. Malgré les espérances d'une organisation meilleure qu'un décret récent avait fait concevoir, ces difficultés n'ont point disparu.

relatives aux études historiques, à la pratique des arts du dessin et à l'histoire naturelle, et en second lieu de traités professionnels. La seule charge imposée aux sociétaires est celle d'une contribution annuelle de deux francs. Les communes du département, sollicitées par le préfet, ont pris part également à cette utile institution, et chaque année elles votent à la Société Schöngauer, une allocation proportionnée à leur importance.

Ces ressources, en apparence si minimes, ont cependant déjà produit des résultats importants, comme nous avons pu nous en convaincre récemment. Ils ont permis à la Société d'acheter un grand nombre d'ouvrages intéressants, de réparer une église transformée depuis la révolution en étable et en grenier à fourrages, de la rendre propre à l'installation d'un musée, et de restaurer en entier le couvent des Unterlinden, que lui a concédé le conseil municipal pour y établir ses collections. Enfin, un jeune sculpteur de Colmar, déjà connu à Paris par son talent, M. Bartholdi, élève actuellement à ses frais, dans la cour du cloître, une fontaine au-dessus de laquelle il placera la figure du beau Martin.

Ce noble exemple donné par Colmar mérite d'être cité. Il serait à souhaiter que toutes les villes de France, qui ont joué un rôle dans notre histoire, fussent également zélées pour la mémoire de leurs hommes célèbres. Il ne serait pas moins désirable qu'elles pussent comprendre quelles puissantes ressources on trouve dans l'association pour un but commun, et qu'elles sussent les employer comme on a fait à Colmar, pour réveiller chez leurs habitants le goût de l'art et de l'étude.

ÉMILE GALICHON.



LA TÊTE DE CIRE DU MUSÉE WICAR

A LILLE ¹

Au nombre des trésors que Wicar avait recueillis en Italie, et qui forment aujourd'hui la partie la plus précieuse du musée de Lille, se trouve un buste de jeune fille qui, par sa beauté non moins que par sa rareté, mérite l'admiration et l'intérêt du curieux. Wicar ne lui avait pas donné d'autre titre que celui de *Tête de cire du temps de Raphaël* ; mais d'autres voulurent y voir un ouvrage de la main même de Raphaël ; on supposa que ce grand peintre, faisant revivre un usage des patriciens romains qui exposaient les bustes en cire de leurs ancêtres dans le vestibule de leur palais, avait été appelé à consacrer le portrait d'une patricienne de Rome moderne !

Les auteurs du catalogue rédigé par une commission de la Société des sciences et arts de Lille ², mettant en doute cette attribution en ont cherché une dans l'antiquité. Ils ont cité les preuves données par un antiquaire de l'existence de figurines de cire retrouvées en parfaite conservation dans les tombeaux égyptiens, et la découverte faite en 1852, dans des fouilles pratiquées sur l'emplacement de Cumès, de tombes romaines du temps de Dioclétien, renfermant des squelettes privés de leur crâne et munis à la place de têtes de cire. Ils ont même mentionné une dissertation où l'on conjecture que ces squelettes et ces têtes appartenaient à des martyrs chrétiens, victimes de la persécution de l'empereur. Sans revendiquer pour leur monument une origine aussi précise, les auteurs de Lille ont pensé qu'il pourrait bien appartenir à l'époque romaine, en appelant toutefois l'examen des antiquaires et des artistes sur un problème qu'ils ne regardaient pas, avec raison, comme résolu par ces exemples et ces dissertations.

L'archéologie, chargée de débrouiller tant de côtés de l'histoire de

1. V. une lettre de Lille, *Illustration* du 27 mars 1852.

2. *Catalogue des objets d'art légués par Wicar*. Lille, 1856 ; in-42, p. 345.

l'art, peut se perdre en effet dans bien des recherches inutiles si elle n'est pas éclairée par sa critique esthétique. Wicar n'a point dit la provenance de son buste, mais il l'avait rapporté de Florence, pays où les découvertes exceptionnelles prennent volontiers le nom de Raphaël,



témoin le portrait de jeune homme trouvé par Fabre et donné au musée de Montpellier, et la Cène du couvent des religieuses de Saint-Onuphre découverte en 1845. Il s'était trompé dans son attribution de nom, seulement, par besoin de courir après le plus connu, et de quelques années, mais non de toute la distance qui sépare le siècle de Dioclétien et celui des Médicis. Je pense que les personnes qui ont un peu fréquenté les anciens artistes italiens, n'hésiteront pas à voir dans la tête de cire de Lille

un ouvrage florentin antérieur à Raphaël. Les traits de cette tête sont absolument modernes, avec des surprises de nature qui n'appartiennent qu'à l'art naif du ^{xv}^e siècle. Le nez, fort à la racine et d'une ligne concave, prend aux narines des finesses toutes sensuelles. La coloration des lèvres est encore apercevable, et l'émail des yeux à peine terni dans leur cavité; le profil entier se contourne en lignes légèrement ressenties, d'une expression frappante de morbidesse, les cheveux massés négligemment sentent seuls l'antique, mais cette coiffure avec un grand enroulement au chignon et un bandeau dont les traces sont visibles, n'était pas étrangère au costume florentin, ainsi qu'on peut le vérifier sur les bas-reliefs de Ghiberti.

A travers toutes ces réalités, la tête de cire garde beaucoup de style, et c'est par là qu'elle se classe à côté des ouvrages de sculpteurs florentins connus, tels que Desiderio da Settignano et Andrea del Verrocchio. L'objet de comparaison le plus à portée que je puisse citer est le buste en marbre de Béatrice, fille du duc Hercule de Ferrare, qui est au musée du Louvre et attribué à Desiderio. L'analogie serait bien plus grande si, à la place des draperies chiffonnées qui ont été ajoutées au buste de cire postérieurement, on supposait le corsage collant, propre aux Italiennes, qui distingue le buste de marbre. Mais il n'y a là qu'une analogie de style. L'histoire de l'art florentin fournit des indications plus précises.

C'était un ancien usage à Florence de consacrer dans les églises, comme des vœux, la représentation entière des personnes chéries dans les familles. Ces représentations se faisaient en cire colorée avec des habits et des ornements imités au naturel; elles s'étaient assez multipliées pour qu'on en vint à décréter que les principaux de la république auraient seuls le droit de faire vouer leur image. Il y avait une famille d'artistes adonnée à la fabrication de ces images; le chef, Jacopo Benintendi, son fils Zanolès et son neveu Orsino en avaient pris le nom de *Sallimagini* ou *del Ceraiuolo*.¹ Vasari nous apprend que ces images votives d'abord grossières furent faites dans une manière beaucoup meilleure depuis Andrea del Verrocchio, qui se lia étroitement avec Orsino le cirier, déjà très-entendu dans son art, et lui apprit à y devenir excellent. « Perchè avendo egli « stretta dimestichezza con Orsino Ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in « quell'arte assai buon giudizio, gl'incomincio a mostrasse come potesse in « quella farsi eccellente². » L'historien donne en exemple les images de

1. Migliore, *Commentaires sur Vasari cités dans l'édition de la Société des Amis des Arts* Florence, Lemonier, 1849; tome V, p. 154.

2. Vasari, *Vie d'Andrea Verrocchio*. Ibid., p. 152.

Laurent de Médicis que ses amis firent faire après qu'il eut échappé miraculeusement à la conjuration des Pazzi (1478) et qu'ils vouèrent dans les églises des religieuses de Chiarito, de la Nunziata de'servi à Florence et de Sainte-Marie-des-Anges à Assise. Orsino les avait exécutées avec l'aide et sous la direction de Verrocchio : le corps était fait d'une ossature de boisage entrecroisé de cannes fendues, recouverte de drapeaux enduits de cire et arrangés en plis élégants; les têtes et les mains étaient de cire plus épaisse, vides en dedans et peintes, avec des ornements aux cheveux et toutes les parties si bien rendues au naturel qu'elles représentaient non des hommes de cire, mais des vivants. « Onde Orsino con l'aiuto ed ordine d'Andrea ne condusse tre de cera grandi quanto il vivo, facendo dentro l'ossatura di legname ed intessuta di canne spaccate, recoperte poi di panno incerato con bellissime pieghe e tanto acconciamente che non si puo veder meglio ne cosa più simile al naturale. Le teste poi, mani e piedi fece di cera più grossa, ma vote dentro, e retratto dal vivo e depinti a olio con quelli ornamenti di capelli ed altre cose, secondo che bisognava naturali e tanto ben fatti che rappresentavano non più uomini di cera ma vivissimi. ¹ »

On est ainsi autorisé à reconnaître dans la tête de cire de Lille un des ouvrages fabriqués par Orsino le cirier sous la direction d'Andrea del Verrocchio. Ceux qui sont cités par Vasari ont péri; leur auteur même était complètement ignoré avant que l'attention des amateurs ne se fût portée avec tout l'amour requis sur les ouvrages du xv^e siècle; c'est ce qui explique l'insuffisance des documents sur l'origine de celui-ci et l'attribution raphaëlesque qu'il avait reçue à une époque où l'on était moins familiarisé qu'aujourd'hui avec les nuances de l'art italien de la renaissance. Sa beauté singulière, qui lui avait valu cette attribution, ne peut nous étonner, même dans l'ouvrage d'un cirier, quand nous savons que ce cirier appartient à l'époque la plus merveilleuse des arts florentins et qu'il travaillait sous la direction de l'un des plus grands plasticiens de son temps. Verrocchio fut l'un des premiers à prendre pour modèles les moulages des objets naturels et des personnes mortes; il fut l'élève de Donatello et le maître de Léonard de Vinci; il s'était enfin rendu fameux dans la sculpture par ses belles têtes de femme²; la gravure, à défaut de monuments perdus ou dispersés, peut encore nous donner une idée de la grâce qu'il savait y mettre! Que les Lillois se consolent donc de n'avoir ni un monument romain, ni une sculpture de l'école de Raphaël; ils possè-

1. Vasari, *Vie d'Andrea Verrocchio*, t. V, p. 453.

2. *Buste de femme*, au British Museum. Bartsch; tome XIII, p. 403, n° 3.

dent un objet unique, reste d'un art qui eut son moment brillant au xv^e siècle, et qui s'est dissipé au milieu des développements de l'art moderne.

La France aussi a eu de cet art quelque parcelle. Il s'appelait chez nous *la cire ourrée en vau, les vau de cire*¹. Beaucoup d'objets entraient dans son domaine, depuis les membres isolés dont on vouait la guérison dans les chapelles de la Vierge, et les portraits domestiques qui donnèrent lieu aux pratiques superstitieuses de *l'envoûtement*, jusqu'aux représentations des rois et des princes qui étaient portées dans les funérailles. Ces images, faites d'après nature, eurent du moins pour résultat heureux d'amener plus de vérité dans le dessin, plus de ressemblance dans le portrait, et l'on en trouve dans des collections qui ont mérité les attributions les plus honorables².

Depuis la Renaissance, la cire ouvree a été reléguée hors du parvis, gardée tout au plus dans quelques ateliers de sculpture pour l'exécution des maquettes, mais, dans ses plus grands développements, condamnée d'un côté aux préparations anatomiques, de l'autre aux figures des cabinets de saltimbanques. Sans doute les figures anatomiques ont acquis une perfection infiniment précieuse pour la science. L'histoire des mœurs est aussi intéressée à s'informer des cabinets de cire fameux dans leur temps, tels que celui du sieur Benoist

*Qui fait toute la cour si bien au naturel
Avecque de la cire où se joint le pastel*³...

et celui de Curtius qui montra aux badauds les grandes célébrités de la révolution⁴. Mais l'art avait fui de ces mannequins d'autant plus éloignés de la vie qui lui est propre qu'ils simulaient davantage la vie réelle. Comment les artistes de la Renaissance avaient-ils fait pour le préserver de ces défauts dans leurs simulacres? c'est leur secret; mais le dernier mot n'est peut-être pas dit : la cire peut se prêter encore aux tentatives de la sculpture polychrome qui n'ont été que timidement abordées. Bien que

1. M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*. 2^e partie. Documents et glossaire. Paris, 1853; in-12, p. 245. — *La Renaissance des Arts*, Paris, 1850; in-8, p. 48.

2. Le cabinet Denon contenait un buste d'homme attribué à Jean Goujon. *Description de monuments antiques*, par Dubois. 1826; in-8, p. 422, n° 635.

3. *Le Livre des Peintres et Graveurs*, par Michel de Marolles. Paris, 1855; in-8, p. 48.

4. M. Éd. Fournier a recueilli des détails intéressants sur ces deux ciriers dans un article de l'*Illustration* (22 mai 1852). Ajoutons qu'on peut voir à Versailles le *portrait de Louis XIV* modelé par Benoît; et que Curtius fit recevoir au Salon de 1794, le buste colorié en cire du prince royal.

l'écueil soit ici très-rapproché, pourquoi poserait-on des barrières au génie qui se plaît aux témérités ? les Grecs, sévères et délicats dans leur goût, firent place aux cires colorées non-seulement dans les jouets d'enfants, les poupées et les marionnettes, mais dans de véritables objets d'art ; Lysistrate, statuaire de Sicyone, frère de Lysippe, s'y était fait un nom ; Anacréon adressait sa dixième ode à un Amour de cire. Nous faisons aujourd'hui les faux visages et les bébés aussi bien peut-être que les Grecs, mais nous laissons aux figuristes de campagne les images des illustres et les petits Jésus ; il y a pourtant bien des circonstances où l'art gagne quelque chose de touchant à se rapprocher de la réalité plus que ne le veulent les règles académiques, et où, tout en repoussant la trivialité et la jonglerie, il pourrait, l'inspiration aidant, ennoblir l'industrie du cirier.

JULES RENOUVIER.



ESTAMPES SATIRIQUES

BOUFFONNES OU SINGULIÈRES

RELATIVES A L'ART ET AUX ARTISTES FRANÇAIS PENDANT LES
XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES.

I

Les estampes anciennes représentant des sujets satiriques, bouffons ou singuliers ont été, jusqu'à présent, assez négligées, aussi bien dans l'histoire de l'art que dans l'histoire politique et dans celle des mœurs. Cela vient de ce qu'il n'existe point d'étude spéciale, approfondie et complète sur ces productions, si conformes à l'esprit français et si propres à le faire juger. Pourtant quel livre à mettre au jour que celui qui traiterait un sujet si fécond et si intéressant? Mais aussi quel ensemble de connaissances en histoire, en politique, en biographie, il faudrait réunir pour oser l'entreprendre!

Nous n'abordons aujourd'hui, pour notre part, qu'un côté d'une œuvre si considérable, en décrivant, avec les éclaircissements nécessaires, les satires gravées, assez peu nombreuses, qui se rapportent à des faits ou à des personnages, plus ou moins connus, de l'art français. Même en restreignant ainsi notre cadre, nous avons dû nous livrer à des recherches fort longues, à raison de la rareté même des estampes ou de la difficulté que présentait leur explication. Et à combien de points divers de l'art ne nous feront-elles pas toucher en effet, par exemple quand elles rappellent quelque abus, tel que le *rognage des monnaies* avant Louis XIII, ou quand elles combattent la création d'une *maîtrise de gravure* et celle d'une *censure exclusive et personnelle du même art*, ou encore quand elles attaquent l'antique et respectable institution de l'Académie de peinture de Saint-Luc au profit de sa jeune rivale l'Académie royale de peinture et de sculpture, en attendant qu'elles s'en prennent plus tard aussi à cette dernière et se moquent de ses expositions *aux salons* du Louvre!... Puis ce seront des

artistes ou des amateurs dont elles représenteront, pour les ridiculiser ou les défendre, la personne et les œuvres : *Poussin, Mansart, Keller, Bon-Boulogne, Lafont de Saint-Yenne, Greuze, Girodet, Denon*, etc.

Un véritable intérêt historique s'attache donc à quelques-unes des estampes qui vont nous occuper. Presque toutes, si l'on s'avisait jamais de reprendre, après le compilateur Nogaret, l'idée d'une histoire anecdotique de l'art, offriraient les éléments d'un piquant chapitre; mais, sous le rapport de l'invention ou de l'exécution, elles n'ont en général qu'une valeur assez secondaire. Jamais en effet nos dessinateurs satiriques anciens n'atteignirent à l'originalité mordante ou comique, incisive et claire de nos caricaturistes modernes, Carle Vernet, Granville, H. Monnier, Daumier, Cham, Bertall, véritables créateurs du genre, ni surtout au charme et à la profondeur morale d'un Gavarni, dont la satire n'est point caricaturée. Cette infériorité, aussi bien que la rareté des estampes satiriques anciennes, s'explique assez par les sévérités que l'autorité opposait autrefois à ces attaques, si multipliées de nos jours.

Nos recherches ne commencent qu'au ^{xvii}^e siècle; que l'on n'oublie pas en effet qu'elles ne s'étendent qu'aux estampes singulières qui ont trait à l'histoire de l'art. Or nous n'en avons découvert aucune qui fût antérieure au ^{xvii}^e siècle, ni parmi les imitations des allégories facétieuses de Breughel et des Allemands contemporains, dont la plupart ne font que la satire des mœurs, ni dans la féconde pléiade des maîtres de Fontainebleau, dont la bouffonnerie même, s'ils y touchent parfois, est, comme leurs plus beaux motifs de décoration, un emprunt fait à la mythologie.

A peine avons-nous été plus heureux pour les premières années du ^{xvii}^e siècle : les œuvres des graveurs les plus laborieux et les plus observateurs de cette époque, Callot, Abraham Rosse, ne renferment pas non plus de pièce ayant trait à notre sujet. A partir seulement de 1625 environ, parurent plusieurs eaux-fortes concernant chacune la personne même de son auteur. Quelques-unes de ces allégories, qui n'ont, on le comprend, rien de satirique, rentrent cependant dans notre cadre à cause de leur singularité ¹.

1625 (vers). — *Allégorie sur le retour de Pierre Brebiette de Rome à Paris, gravée à l'eau-forte par lui-même*. (Nous en donnons ici une réduction partielle.) — C'est P.-J. Mariette, le savant amateur, qui nous

1. Nous citerons rapidement ces estampes, nous réservant de décrire en détail les pièces de ce genre dans la liste générale des *Portraits des Artistes français* que nous publierons à la suite des *Portraits inédits* de M. Ph. de Chennevières.

apprend, dans ses précieuses notes manuscrites conservées au Cabinet des estampes, que l'un des trois cavaliers représentés dans cette pièce est Pierre Brebiette, son auteur même. Ils s'éloignent à toute bride de la ville de Rome, poursuivis par la Mort armée d'un javelot et montant un maigre coursier, tandis qu'un petit Amour leur indique le chemin de Paris et qu'un autre leur décoche un trait. Les vues des deux villes occupent l'une la gauche, l'autre la droite du fond, et sont personnifiées, Rome, par une déesse tutélaire, assise sur le premier plan avec la louve, Rémus et Romulus à ses pieds, parmi des roseaux; Paris, par un fleuve assis du côté opposé, et sainte Geneviève, patronne de la ville, que l'on voit dans le ciel. On lit à la gauche du bas, la signature *P. Brebiette fecit et in.*; à droite, dans la marge, *Aug. Quesnel excud.* — Dimensions de la planche : larg., 158 millim.; haut., 113. — Pour fuir ainsi l'Italie, où il devait être vers 1625, date de ses premières gravures, il fallait sans doute que Pierre



Brebiette fût bien épris de mademoiselle Louise de Neufgermain, cette belle personne dont on lui voit tenir le médaillon sur son cœur dans le délicieux portrait qu'il a gravé de lui-même. Il l'épousa plus tard. Mais pourquoi, comme un pendant fort naturel à ce portrait, ne nous a-t-il pas aussi conservé les traits de cette très-fidèle épouse, *fidelissimæ conjugis*, comme il l'appelle? Il a gravé avec non moins de talent le portrait de son père, Louis de Neufgermain, le *poëte hétéroclite* de Gaston, portrait en pied vraiment et fièrement campé qui figure en tête de ses *Poésies et rencontres*.

1627. — *Allégorie fantastique de Pierre Biard relative à son art.* —

Pierre Biard le fils, artiste assez médiocre, dont MM. R. Dumesnil et J. Renouvier ont décrit et apprécié l'œuvre, se choisit aussi lui-même pour le héros d'une composition dépassant les dernières limites du fantastique. C'est vraisemblablement l'image des tourments et des rudes épreuves qu'il eut à traverser, et dont il ne triompha jamais. On y voit deux groupes opposés l'un à l'autre : à gauche, l'Envie aux cheveux de serpents, aux seins flétris, et tout le cortège des monstres hideux de l'enfer, tels qu'un personnage à corps humain et à tête d'âne, une sorte de chauve-souris à tête humaine, houspillant, narguant et menaçant le pauvre artiste, deux fois représenté : dans sa jeunesse (il est caressé par une jeune femme personnifiant l'Italie, d'autre part, dans l'âge mûr, bien que dégagé du joug et des entraves, il succombe à la peine, soutenu et protégé par des personnages allégoriques figurant Rome, Venise et l'Amour). On lit : *Petrus Biard fecit 1627*, sur un livre qu'une femme, entourée de fruits, tient ouvert à ses pieds; on y lit aussi le nom de la dédicataire (cette remarque n'a pas été encore faite) : *Ecc^{ma} Sig^{ra} Duchessa d'Onano*, dans un cartouche suspendu à une arcade. Enfin la marge renferme une longue explication de l'allégorie en vers italiens :

Giacevasi l'antica alta scoltura

Et ella vivera chiara immortale.

Un second état de cette eau-forte, d'une exécution spirituelle quoique assez incorrecte, est dédiée en 1629 à *M. le comte de Moret*, et porte l'adresse de *F. L. D. Chartres* (François-Langlois de Chartres). — Dimensions de la planche : hauteur, 353 millim.; largeur, 525.

1630. — *Le Feu de Saint-Igny*. — Le capricieux Normand et l'ingénieux dessinateur de *costumes* et d'*éléments de portraiture* se permit une plaisanterie qui a été déjà relevée par son biographe, M. de Chennevières. Faisant allusion à son propre nom, il se représenta, dans un charmant frontispice de ses *éléments de portraiture*, soufflant le feu (*ignis*) qui cuit son ragoût, nonchalamment accoudé sur son établi et contemplant le portrait de sa belle, posé sur un chevalet au fond de son atelier. — Dimensions : hauteur, 128 millim.; largeur, 83.

1630 (vers). — *L'Italienne, maîtresse d'Hierosme David, graveur, qui la tenait en habits d'homme*. — La jeune femme ainsi qualifiée dans une inscription manuscrite à l'authenticité de laquelle nous croyons volontiers, porte en effet l'habit masculin. Elle tient d'une main son chapeau à plume, de l'autre une mandoline. Sa chevelure abondante retombe sur ses épaules,

recouvertes aussi d'un manteau. Jérôme David lui-même grava, d'après une peinture de son ami *Claude Vignon*, cette agréable compagne, comme on le lit sur la table contre laquelle elle s'appuie. La planche est gravée au burin d'une manière assez franche, quoique un peu dure.

1634. — *Le Tombeau des roigneurs, ou la iustice de Lovis XIII av règlement général des monnoyes.* — La pièce ainsi intitulée conserve le souvenir d'une réforme qui fut bien lente à s'introduire dans la fabrication de nos monnaies. On peut lire dans la curieuse notice de M. Dauban sur Nicolas Briot, les améliorations proposées par un habile artiste, de 1616 à 1625, toujours repoussées par la puissante, mais ignorante Cour des monnaies, pour le perfectionnement du monnayage, en proie aux *faux-monnoyeurs, roigneurs, laveurs et altérieurs*. « En 1634, » lit-on dans le *Traité des Monnoyes de Germain Constant*, « Louis XIII voulut, par le moyen d'une nouvelle fabrication de monnoie au moulin, arrester le cours de l'abus qui s'estoit si fort glissé au rognement et altération des monnoies; Sa Majesté ordonna qu'il seroit procédé à la construction des machines nécessaires pour fabriquer la nouvelle monnoie au moulin, proposée par les sieurs Regnier, Gagnères et Varin. » (Arrêt du 8 mars 1634.) Mais l'interdiction du marteau ne fut prononcée que par l'édit de 1645, qui dut porter aussi le dernier coup aux faux-monnayeurs et rogneurs. Notre pièce se rapporte à l'arrêt de Louis XIII. En voici la description :

Louis XIII, en grand costume et couronné, est assis sur son trône, ayant à sa droite le cardinal de Richelieu debout, et à sa gauche un de ses conseillers. Il reçoit un collier et une bourse des mains d'une jeune femme, figure allégorique richement vêtue; devant lui, une autre femme personnifiant la Monnaie, échange, à l'aide d'une balance, des pièces nouvelles contre d'anciennes irrégulièrement rognées que lui présentent trois personnages, un noble, un ecclésiastique et un marchand debout près de sa table. De chaque côté de cette composition, sont quatre autres petits sujets, chacun avec sa légende versifiée, tournant *les anciens roigneurs* en ridicule. Trois d'entre eux sont représentés, dans le premier sujet de gauche, poursuivant un diable formé de pièces de monnaie qui a déjà perdu les mains, et à qui l'un d'eux coupe la queue. On lit dans le cartouche qui est au-dessous :

ARGENT COURT EN FRANCE.

Voyant l'argent si court en France,
Je ne m'en suis pas estonné,
Veu de ces roigneurs l'abondance,
Qui l'ont jusqu'icy talonné.

Le second sujet représente l'exécution capitale de l'un des roigneurs. On lit dans le cartouche au-dessous :

LA JUSTE JUSTICE.

C'est bien raison que l'on s'apreste
D'escourter ce roigneur sans foy
Qui roignoit de si pres la teste
Aux images de nostre Roy.

Deux sujets sont figurés du côté opposé : le premier représente quatre roigneurs en prière autour d'une croix posée sur une table. Le cartouche placé au bas renferme cette inscription :

LA PROCESSION DES ROIGNEURS.

Ces gens cy d'affection grande,
Pour monstrier leur deuotion,
Autour de la croix font par bande
Une belle procession.

Le second sujet nous montre deux personnages dans, une pièce éclairée par une très-petite ouverture. L'un, assis, rogne des monnaies qu'il a devant lui sur une table. On lit dans le cartouche :

ESTRANGE MÉTAMORPHOSE.

Ce roigneur, père de discorde,
Roignant ses pièces tout autour,
Voit son trauail tourner en corde
Qui l'estrangera quelque jour.

D'autres vers, dans la marge du bas, décrivent le sujet principal en quatre strophes fort louangeuses pour Louis XIII, et dont voici la première et la dernière :

Pour le repos de ses subiectz
Si ses moindres édicts sont autant de miracles,
Que peut-on espérer de ses plus hauts proiectz ?

Cette mesme justice espreuve en sa balance
Toute sorte d'or et d'argent,
Et le rendra formé, selon son ordonnance,
A l'ecclésiastique, au noble et au marchant.

Relevons enfin le nom de l'éditeur de notre pièce, *I. Lagniet exc.*, à

défaut de celui de son auteur, dont le travail facile, mais assez négligé, a de l'analogie avec celui de L. Ferdinand et surtout avec celui de Le Juge. On peut comparer avec la nôtre, la pièce de ce dernier intitulée *les Proverbes*. — Dimensions de la nôtre : hauteur, 425 millim.; largeur, 300.

1640-1645. — *Nicolas Poussin et ses détracteurs. — La Vérité arrachée par le Temps aux fureurs de la Haine et de l'Envie*. — Cette splendide allégorie de Nicolas Poussin, si admirablement gravée par Gérard Audran, est, on le sait, la noble vengeance du grand peintre contre ses détracteurs Simon Vouet, le chevalier de Fouquières et l'architecte Jacques Lemercier, dont les cabales envieuses l'avaient forcé de renoncer à ses travaux de Paris et de retourner à Rome. Par son seul titre, cette composition, assez connue pour que nous nous contentions de la rappeler, prouve quelles pensées élevées inspiraient, particulièrement en cette circonstance, le plus sublime de nos peintres. S'il fallait pourtant s'en rapporter à quelques auteurs modernes ¹, Poussin aurait tourné ses ennemis en ridicule dans une autre allégorie beaucoup moins conforme à la noblesse de son génie, mais assurément plus directe et plus mordante. Son ressentiment ne se serait point alors traduit par une pensée philosophique, mais par une satire tout à fait personnelle. Cette composition a été gravée au trait, in-8°, en 1819, dans le catalogue de M. Dufourny, possesseur, après M. Marc Didot, de la peinture, prétendue originale, et dont la trace ne se retrouve ni antérieurement ni postérieurement à cette date.

ADIEUX DE N. POUSSIN A SES ENNEMIS DE PARIS, OU LE COUP DE MASSUE.

« La scène se passe dans une plaine triste et l'effroi des beaux-arts. Une misérable habitation, en forme de grange, y donne la mesure du goût des architectes. La reine

1. Outre le catalogue Dufourny, Smith, l'auteur des catalogues des œuvres des plus grands maîtres, et M. Kühnholz, dans sa *Vie de Samuel Boissière*, citent la composition satirique du Poussin qui va nous occuper. On peut voir aussi, dans ce dernier ouvrage, le détail des circonstances qui motivèrent, de la part de Sébastien Bourdon, irrité des critiques de Boissière, des allusions à la figure de ce dernier. Il l'a représenté en effet sous les traits de l'Envie ou d'un spectre, dans plusieurs de ses tableaux exécutés à Montpellier. — A ce propos, le biographe de Boissière ne manque pas de rappeler les prétendues vengeances et satires analogues, et outre celle du Poussin, celle de Michel-Ange, qui plaça parmi les démons, dans son *Jugement dernier*, le maître des cérémonies du pape. Il rappelle aussi une prétendue caricature, horrible de laideur, que Puget aurait sculptée, au balcon de l'hôtel de ville de Toulon, de l'un des administrateurs supérieurs de cette ville, pour se venger de sa malveillance. Mais nous nous défions beaucoup de toutes ces histoires.

de la sottise (*Lemercier*, architecte de la galerie du Louvre) s'y trouve représenté sous les traits d'une femme stupide, aux joues bien rondes, au sourire bien niais; elle a pour couronne des pavots, et pour trône le dos d'un académicien à longues oreilles (*Fouquières*, peintre de la galerie du Louvre); d'un bras elle entoure et presse le cou du galant, de l'autre elle caresse la longue et triste figure du risible personnage. Sous les pieds de la Sottise sont des traités et des attributs des beaux-arts qu'elle foule avec majesté.

« L'œil du favori à longues oreilles s'anime; l'orgueil, qui pénètre partout, s'y glisse en tapinois; ses oreilles académiques se dressent et s'agitent avec volupté; ses naseaux larges frémissent amoureuxment, et de sa jolie bouche, entr'ouverte avec grâce, s'échappe un fin compliment pour son aimable reine de la Sottise. Ce groupe rappelle les deux ânes du bon La Fontaine qui se grattent tour à tour.

« Une chaîne d'or est au cou de l'académicien quadrupède, une médaille du même métal, attribut de sa science et de sa noblesse, est suspendue à cette chaîne, et sur la médaille sont gravées ces initiales : J. F. (*Jacques Fouquières*.)

« Le ventre de ce noble savant repose à plat sur la terre, mais ses jambes de devant sont dans le mouvement de se relever pour entraîner d'une course rapide sa chère protectrice à l'immortalité.

« Aux pieds de la reine de la Sottise est son lourd génie; il a des bouts d'ailes qui commencent à poindre. A peine suffisent-elles pour l'aider à ramper; dans sa joie bête, il déchire impitoyablement des ouvrages sur l'architecture; un plan par le Poussin s'y trouve indiqué.

« Debout et devant le portrait de l'âne titré, est son noble génie; ses ailes, moins écourtées, peuvent lui permettre un vol plus hardi et assez élevé pour raser la terre à la hauteur des chardons. Son occupation niaise et méchante consiste à diriger les jets de son urine sur une palette chargée de couleurs et armée de pinceaux.

« La Fortune, accompagnée de sa roue portée sur des nuages, verse d'un air soucieux la corne d'abondance sur la stupide reine de la Sottise et semble lui dire : les dons que tu reçois, tu ne les dois qu'à l'aveugle destin.

« Hercule arrive (*Le Poussin*); il est armé de sa foudroyante massue; la Fortune ainsi que le groupe des quatre amis, livrés à leurs méprisables occupations, ne le voient pas. La pose d'Hercule, son expression, son mouvement, tout en lui est effrayant... Sa colère est terrible, l'éclair est dans ses yeux, la foudre est dans ses mains, et chacun de ses muscles comprimés par la rage est un arrêt de mort pour ses ennemis.

« L'Envie seule (*Vouet et son école*) veille sur les pas d'Hercule; elle voit que d'un coup de massue il va écraser ses soutiens et ses amis, la Sottise et l'Ignorance et leurs lourds génies; elle le voit et, sans consulter ses forces et son ordinaire lâcheté, d'une main armée d'épouvantables griffes, elle s'attache à la joue d'Hercule qu'elle déchire, et de l'autre main elle lui saisit et lui perce le bras.

« Les efforts de ce monstre sont extraordinaires, toute son action est celle de la fureur; son front est hérissé de livides serpents; sa tête est celle de Méduse écumante. Tout autre qu'Hercule succomberait; mais que peut la douleur sur un grand courage ?

« ... Mais, reposons-nous sur un groupe plus tranquille : deux Génies protecteurs (*M. de Chantelou et M. Des Noyers*) planent sur la tête d'Hercule (*Poussin*) et se disputent le plaisir de couronner la victoire assurée, en chargeant son front d'une immense couronne de lauriers, seule récompense digne du courage et de la vertu. »

Mais faut-il bien s'en rapporter à cette description, fort détaillée et très-piquante assurément? et Poussin peut-il être regardé sans conteste comme l'auteur de ce tableau? Tels sont les points sur lesquels, en l'absence même de l'original, nous avons encore quelques éléments de discussion à présenter, pour corroborer les doutes que nous avons exprimés plus haut. Nous connaissons une composition gravée à l'eau-forte par un peintre-graveur bolonais, que l'on dit élève de Poussin, composition presque semblable à celle que l'on vient de décrire et signée *Hiacinthus Giminianus Pistori^{is} Ping. incid. 1672.* — Cette pièce, qui n'est pas décrite par Bartsch dans son catalogue de l'œuvre du maître, porte 388 millimètres de longueur sur 270 millimètres de hauteur. Malgré les différences que nous allons constater, il n'est guère possible que deux artistes se soient rencontrés de la sorte; mais le champ est pleinement ouvert à d'autres suppositions qui ne conduisent à aucune conclusion certaine. Le tableau de M. Dufourny serait-il une variante de la gravure ou la gravure une variante du tableau, et les deux œuvres seraient-elles de Giminiani et relatives à lui-même ou à Poussin? Toutes ces hypothèses sont plus ou moins plausibles. Toujours est-il que l'œuvre peinte et l'œuvre gravée ont une corrélation évidente; peut-être même pourrait-on encore croire qu'elles sont le complément l'une de l'autre, à raison de la différence dans le moment choisi. Dans le tableau, Hercule va triompher; dans l'eau-forte, la Fortune le repousse de l'un de ses pieds, et la massue tombe des mains d'Hercule. Au-dessus de la tête du héros, les deux enfants se disputent la couronne qu'ils posent sur sa tête dans le tableau, et le petit amour qui caresse l'âne de la Sottise est le même qui, dans le tableau, débarbouille si plaisamment la palette chargée. Au point de vue de la composition et de l'expression, la peinture paraît supérieure, le groupe surtout d'Hercule griffé par l'Envie est très-énergique. Cette dernière raison, l'infériorité de la gravure pourrait faire croire qu'elle n'est qu'une imitation de la peinture appropriée à quelque circonstance de la vie de Giminiani. Ajoutons que la gravure ne porte aucune des initiales relevées dans le tableau. Seulement l'âne y est décoré d'un médaillon avec portrait passé autour du cou. Tels sont les rapprochements que nous soumettons au lecteur.

Peut-être pourrait-il trouver encore quelque lumière en comparant aux deux compositions qui viennent de nous occuper, un troisième tableau, attribué de même au Poussin et conservé dans la galerie royale de Copenhague : « Ce tableau ⁴ est sur toile, haut de 18 pouces sur

4. Extrait d'une note de M. Geffroy, communiquée à M. Dussieux, qui l'a imprimée pages 212-213 de ses *Artistes français à l'étranger*. Paris, 1856, in-8°.

28 pouces 1/2 de large. Sur un banc, placé sous deux grands arbres, dort un peintre, la joue appuyée sur sa main. Il occupe le milieu du tableau. A gauche, on voit une personne qui conduit une sorte de procession; on remarque d'abord un individu portant pinceaux, palette et instruments nécessaires à l'art du peintre; suivent des musiciens; l'un d'eux joue de la flûte (Pibe) devant le peintre endormi; un autre personnage s'est couché à terre et regarde si le peintre endormi ne va pas se réveiller. Trois autres suivent avec des couleurs et de la toile roulée. — Ce tableau semble être une satire contre un peintre ivre; c'est une esquisse achevée et admirablement groupée. Ce singulier sujet fait allusion sans doute à quelque épisode particulier de la vie du Poussin. »

1651. — *La Mansarade ou Pompe funèbre du maltôtier de la vertu. Vazy-Voir excudit — avec priuil. de F. Mansard.* — Tel est le titre de la plus vive et de la plus directe des satires que l'on osa faire d'un puissant personnage, au milieu du grand siècle, alors que l'on ne se permettait guère de critiquer que les mœurs et les abus populaires, et encore d'une manière assez générale. Plusieurs auteurs, notamment MM. R. Dumesnil et J. Renouvier, l'ont déjà appréciée, et elle a été reproduite dans *le Magasin pittoresque*. Nous ne la décrirons donc qu'en peu de mots, en en cherchant toutefois plus attentivement le véritable sens, dans la curieuse pancarte imprimée qui l'accompagne.

Le célèbre architecte François Mansart, portant un pied de nez, chevauche sur un âne, entre Montmartre et le gibet de Montfaucon; son cou se trouve engagé dans une échelle appuyée sur ses épaules; de la main droite il tient une sonnette, derrière lui un singe l'ombrage d'un parasol. L'âne traîne à sa suite un panier garni de règles, de compas, d'équerres et de plans. On lit au haut, sur une banderole soutenue par deux chauves-souris, le titre ci-dessus transcrit. Dimension de la planche : hauteur, 157 millimètres; largeur, 259 millimètres.

On attribue avec beaucoup de vraisemblance cette pièce anonyme à Michel Dorigny, élève de Simon Vouet.

Ce qui porterait à le croire, outre son exécution, c'est que, suivant Dargenville, il avait des griefs personnels contre Mansart, ce dernier l'ayant poursuivi de ses vexations au château de Vincennes, où il exécutait des travaux de peinture. Mais ce ne fut point là l'unique motif de la satire qui nous occupe. La longue et impayable légende-pancarte dont nous avons parlé en fournit bien d'autres; elle renchérit encore sur les plaisanteries de cette caricature mordante et comble la mesure. Ce document mériterait d'être réimprimé en entier, à cause de son extrême rareté et

du grand nombre de particularités curieuses, vraies ou fausses du reste, qu'il renferme au milieu d'une foule d'injures facétieuses et grossières. En voici le titre et quelques extraits seulement :

MANSARADE OV PORTRAICT

DE L'ARCHITECTE PARTISAN,

Fidel aduertissement à ceux qui font bastir pour se garantir de ses Griuelles et de ses Ruines. Dédié aux amants de la Vertu pour les diuertir. A Paris ce premier may 1651 en attendant les almanachs. — (La pièce se termine par ces derniers mots) :

... Cet Architecte insolent au lieu d'estudier pour donner des marques à la postérité de quelque loüable suffisance, ou de consulter ses Anciens Maistres de l'Art, pour apprendre à esviter les fautes ruineuses qu'il commet incessamment, qui sont de telle consequence qui ne sçauroit acheuer vn bastiment sans en abatre plus de la moitié, au grand dommage du Propriétaire. Il ne s'applique qu'à donner des marques infâmes de ses rapines et de son ambition, qu'à chercher de nouveaux moyens de griuueler ingénieusement sur les Ouuriers qui trauaillent sous sa conduite. ou corrompre la sincérité des plus constans dans ses Ateliers. En voicy une preuue qui est manifeste aduenüe à l'Hôtel de Saint-Paul, Maison de Monsieur de Chauigny, où il conduisoit vn bastiment, il corrompt un Maistre Charpentier si bien et beau, qu'il grivela sur son Marché pour le moins dix ou douze mil liures, aussi eut il l'affront d'en recevoir des reproches publiques.

... Il ne faut pas oublier de dire qu'au mesme temps qu'il recognoist auoir fait quelques progrès dans l'esprit d'un homme de condition, il s'empare aussi de sa table et non seulement il y establit son ordinaire, mais il a encore l'effronterie d'y introduire ses valets, ses chevaux et son carrosse, qui tient plus de l'antique que ses bastimens. Ce n'est pas à ce qu'il dit pour espargner son foin et son auoine, c'est afin d'estre plus présent à faire exécuter ses riches pensées qui seroient en danger de s'euaiper de sa teste s'il alloit disner chez luy, où, à la mode des Violons, il n'y a rien de si froid que l'âtre. Quand il se voit incorporé dans le domicile de son Bourgeois (nom qu'on donne à tous ceux qui font bastir) il y fait l'econome, entreprend la reforme de sa despense, veut qu'on retranche l'ordinaire des officiers de sa maison, mais c'est pour auoir meilleur moyen de le plumer.

... Mansard craint un petit rayon de Soleil, se fait suiure avec un parassol, se coiffe d'un capuchon doublé de drogue et de pomade pour conserver son teint frais et faire le Damoiseau au grand nez, donne le plus beau de son temps à inuenter une jambe de bois sur le modèle de la sienne, pour se faire couper des souliers avec plus de iustesse, et à disputer du plan et de l'assiette d'une rangée de tabourets pour asseoir les Dames, changer de cinq ou six rabats différents en vne heure pour satisfaire à leur ioberie, faire dresser des chevaux de carrosse au Manege, ainsi qu'il faisoit à Blois pour se faire traîner en cadence.....

Tant d'injures grossières, et la plupart sans fondement, portèrent-elles



L'ACADÉMIE DES MAÎTRES PEINTRES DÉTRUITE PAR L'ACADÉMIE ROYALE

une bien sérieuse atteinte à la gloire, solidement établie, du célèbre architecte ? Il est permis d'en douter ; mais il est certain qu'elles ne furent point seulement soulevées par la jalousie que ses talents et ses richesses durent faire naître, car son ambition et ses prétentions excessives sont irréfutablement constatées dans les deux derniers paragraphes de la pièce. On va voir qu'ils renferment le détail des circonstances qui en furent particulièrement l'occasion.

... Considerons vn peu le comble de son insolence, et les marques ridicules de sa folie ; il a fait imprimer vn Privilège si extrauaguant dans ces circonstances qu'il montre assez clairement que tous les Auares sont aueugles ; à l'exemple de Midas qui demanda aux dieux que tout ce qu'il toucheroit ce conuertist en or, mais sa demande luy estant accordée, il n'y eut pas mesme iusques à ses aliments qui se conuertirent en cette nature pour punition de son insatiabilité : Mansard veut que le Roy luy donne à luy seul la faculté de couper les bourses aux meilleurs Artisans de tout le Royaume pour les vuidier dans la sienne après en auoir escumé beaucoup où il s'est affriolé, et son impertinence passant au dernier point, il veut ensuite examiner leurs plus iudicieuses pensées, en donner son aduis et son approbation, et qu'il leur soit fait déffense de les donner au public sans son expresse permission, à peine d'une grosse amende. Quoy, le plus sçauant Peintre du Royaume après s'estre épuisé pour produire vn beau dessein, où tant de belles parties sont nécessaires, s'il le veut faire grauer il faudra qu'il en demande permission à Mansard ? Le plus excellent Sculpteur sera contraint de passer soubz l'examen d'un Cheval de carrosse ?...

... Je ne me suis pas estendu sur les bagatelles des prétentions Mansardes, qui sont les Billets des Enterremens, des Charlatans, des Empiriques, des Matrones, des Charlatanes, des Affiches, des Afficheurs, des Almanachs et leurs Prédications, des Chanteurs et leurs Chansons, Factums et autres OEuvres, Traictez avec leurs Traictans, Thèses avec leurs Soutenans et toutes les autres de semblable nature, sur les quelles il prétendoit fonder son Empire imaginaire, ou pour mieux dire ce faire Roy ou Directeur Général des Afficheurs de France, digne employ de l'Architecte Mansard.

Nous avons vainement recherché dans les immenses trésors de notre grande Bibliothèque, le privilège imprimé par lequel cependant Mansart se prétendait autorisé à exercer seul la haute surveillance et la censure générale sur les productions des graveurs d'estampes, et prélever probablement sur elles un impôt. Nous le regrettons d'autant plus que nous eussions désiré fournir plus de détails sur un fait qui n'a point encore été relevé dans l'histoire de la gravure, mais dont nous sommes heureux de retrouver le résumé assez précis dans un ouvrage contemporain. « M. François Mansart, célèbre et savant architecte, avoit su se faire accorder un privilège qui soumettoit à sa discipline tous les graveurs de Paris, en soumettant à sa censure toutes les estampes jusqu'aux almanachs et tous autres ouvrages de gravure quelconque, avec déffense expresse de les mettre au jour sans être munis de son attache et de son approbation.

Quelques-uns des illustres graveurs d'alors, qui étaient fort considérés à l'Académie et qui ne faisoient pas les moindres ornements de son école, y rendirent compte de cette nouveauté. Elle lui parut également contraire à la liberté de cette portion des beaux-arts et à l'honneur qu'elle croyoit mériter par préférence à tous autres, d'y exercer une semblable autorité, s'il en eût été besoin. En conséquence elle résolut d'agir par intervention et de se joindre à cette classe d'artistes la plus particulièrement intéressée dans cette entreprise, pour en faire les remontrances convenables. M. Errard, nommé pour porter la parole, se rendit à la tête de l'Académie en corps, chez M. de Châteauneuf, alors garde des sceaux de France, et exposa avec tant de force et de solidité l'irrégularité de ce privilège et les inconvénients dont il était susceptible par rapport aux progrès des beaux-arts, que ce suprême magistrat s'en fit à l'instant rapporter les lettres qui étoient encore entre les mains de son secrétaire. Il y passa le canif et en arracha le sceau en présence de la compagnie, l'assurant que jamais elle n'entendrait plus parler de cette affaire, et la renvoya comblée de politesses et de témoignages de bienveillance et de protection ¹. »

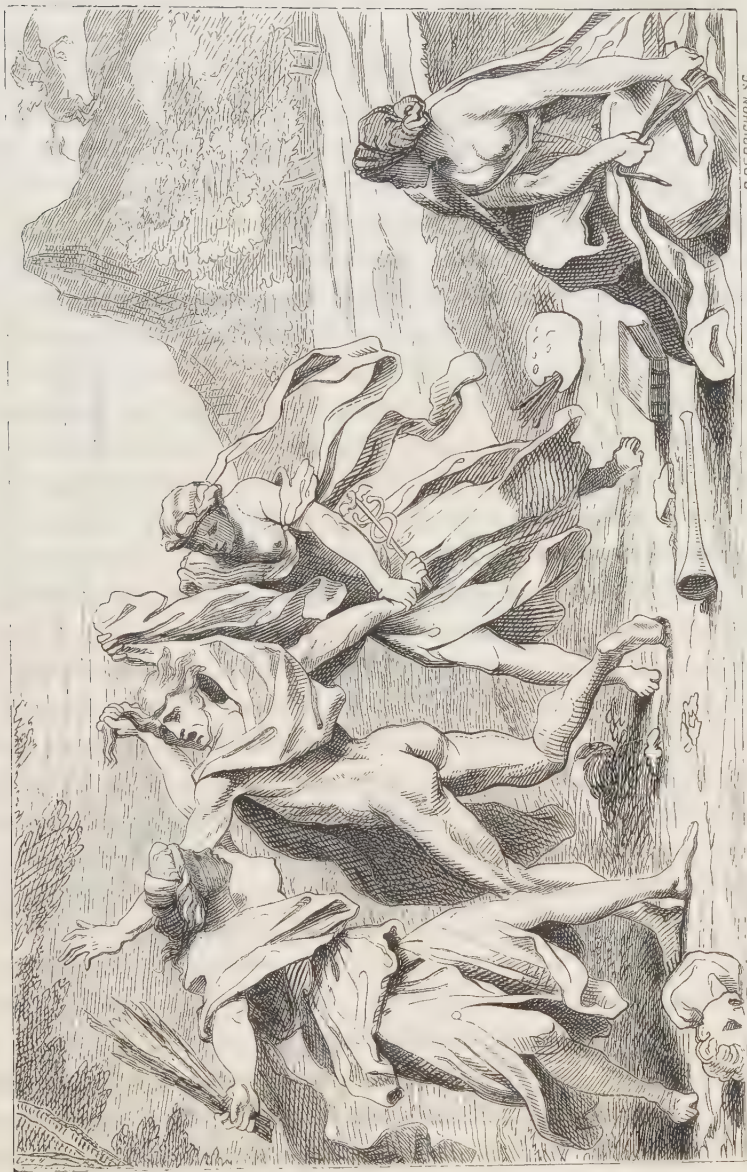
Ajoutons un dernier renseignement qui se rattache à l'histoire de la satire dont nous venons de nous occuper. On ignore si Michel Dorigny, son auteur présumé, fut puni lui-même par Mansart de sa maligne gravure, mais il fallait que le souvenir du fait fût encore bien présent à l'esprit de quelques envieux pour que, sur leur rapport, Louis Dorigny, fils de Michel, fût repoussé par l'Académie de peinture, sous l'influence du protecteur de cette compagnie, le surintendant Jules-Hardouin Mansart, neveu de François. Ce fait est rapporté par Dargenville, dans sa *Vie des Peintres français*.

1660. — *Les corps des graveurs Asiniques qui ont signé les articles pour l'établissement de leur maîtrise au Traquenart des Annes, chap. 15* (sic). — Le projet prétentieux et égoïste de Mansart ne fut point le seul qui faillit compromettre, au XVII^e siècle, la liberté si utile à l'art de la gravure. On reprit aussi, peu de temps après, en 1660, l'idée, qui heureusement ne triompha pas davantage, d'une *maîtrise des graveurs d'estampes*, analogue à celles des autres arts et métiers; et voici encore une maligne petite satire (dont l'esprit a été très-fidèlement conservé par notre ami M. Leman, dans une copie à l'eau-forte,) qui nous paraît se rapporter parfaitement à cette tentative infructueuse, mentionnée seulement dans le

¹ *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par M. An. de Montaignon, Paris, P. Jannet, 1853. 2 vol. in-48, tome I, p. 82.

célèbre arrêt daté de Saint-Jean-de-Luz, du 26 mai 1660. Cet arrêt important (M. Richard a bien voulu nous communiquer l'exemplaire retrouvé récemment par lui à la Bibliothèque impériale, et qu'il doit réimprimer en entier), cet arrêt, disons-nous, qui déclare définitivement la liberté de la gravure, grâce à l'intervention puissante de Robert Nanteuil, le fameux graveur, nous apprend en effet que « *le sieur de Lavenage avait présenté, le 7 février 1660, un placet où il demandoit l'érection et création de deux cens maîtres graveurs de tailles-douces au burin et à l'eau-forte, imprimeurs et estalleurs d'images pour faire un corps de mestier, en la ville, prévosté et vicomté de Paris, à l'instar des austres mestiers et lui faire don de la finance qui en pourroit provenir.* » Notre *corps de graveurs Asiniques* qui ont signé les articles pour l'établissement de leur maîtrise au *Traquenart des Annes*, chap. 45, peut donc être regardé comme la satire des graveurs qui prétendaient obtenir l'autorisation de ladite maîtrise. On remarque que le singulier cortège de ces douze ânes chargés d'ustensiles et d'outils de graveurs, se dirige naïvement vers la *porte Baudet*, fort à propos choisie, et paraît conduite comme en foire par l'âne déluré qui, à l'arrière-garde, est désigné par les lettres *Br*. Ces initiales et ces autres *Ta* qui accompagnent le chef de file, à l'opposé, sont peut-être celles de deux des principaux signataires du placet dont nous avons parlé ; mais nous ne pouvons les attribuer avec certitude à aucun graveur. Nous ignorons aussi l'auteur, fort spirituel eau-fortiste, de cette petite pièce sans nom, ni date, traitée dans un goût approchant de celui des Silvestre et des Séb. Leclerc. Elle est si rare, que nous ne manquerons pas de renvoyer le lecteur curieux de la juger par lui-même, à l'unique épreuve que nous en ayons aperçue. C'est à la Bibliothèque de l'Arsenal, dans un recueil factice d'estampes historiques et satiriques du *xvii^e* siècle, que nous avons partagé avec deux amis fort compétents, MM. Jules Renouvier et A. de Montaiglon, la joie de sa découverte, véritable bonne fortune. On nous permettra d'avouer la satisfaction que nous éprouvons à la décrire et à l'expliquer pour la première fois.

1664. — *L'Académie des maîtres peintres détruite par l'Académie royale.* — L'estampe que le lecteur a sous les yeux est le témoignage le plus énergique de la rivalité de l'ancienne corporation des peintres ou Académie de Saint-Luc, et de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui eut tant de peine à se constituer auprès de son aînée. Le détail assez exact, quoique partial, de cette longue rivalité a été rédigé fort au long aussi par l'auteur anonyme des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés par M. A. de Mon-*



LE MERCURE GALANT FOUETTÉ PAR LES MUSES.
Fac-simile d'une estampe satirique de Ron Boulogne.

taiglou (Paris, P. Jannet, 1853, 2 vol. in-18). Nous renvoyons le lecteur à cet important ouvrage. Il y trouvera de nombreuses circonstances de la lutte entre les deux académies, mais non point précisément l'explication de celles qui purent motiver plus particulièrement la composition de notre satire; car elle n'est citée que par l'éditeur, qui l'attribue avec assez de vraisemblance, ainsi que les mémoires, à Henri Testelin, artiste et écrivain estimé. Nous ne saurions rien ajouter, du reste, à la description de M. de Montaiglou, ni expliquer plus que lui les initiales, dont nous parlerons. — La scène se passe dans la salle du modèle de l'Académie de Saint-Luc. Des têtes de Vents éteignent le lustre qui l'éclairait, tandis que la fumée et les chauves-souris circulent de tout côté. Un génie, celui de la Peinture, arrive sur des nuages, tenant d'une main un bâton levé, de l'autre une palette et une ordonnance fleurdéliée, et il disperse les élèves qui étaient occupés à dessiner d'après le modèle, couché sur sa table, à côté de son support et d'un sablier. Les uns tombent culbutés pêle-mêle parmi les bancs, les cartons (portant ces initiales : A — H — M. BI — F — D — P. — BARON BFC — G) et une foule d'ustensiles, parmi lesquels on remarque une auge à plâtre avec une truelle; les autres s'enfuient par la fenêtre, d'autres par une porte au seuil de laquelle ils reçoivent sur le dos le contenu d'un vase renversé par une femme de l'étage supérieur. La sortie, qui est à l'opposé, à droite, est surmontée d'une affiche avec ces mots : *ORDONANCE... 1664*, et laisse apercevoir des ânes réunis autour d'un pot posé sur une table; l'un d'eux rend à terre tout ce qu'il a bu. — Dimensions de la planche : largeur, 270 millim.; hauteur, 165. — Cette description est plus que suffisante en présence de notre reproduction (V. plus haut, page 353), qui donnera une idée fort exacte de l'exécution de l'original. Nous en connaissons deux états, l'un avant le titre ci-dessus reproduit, l'autre avec ce titre qui paraît ajouté plusieurs années après la publication du premier état.

1680 environ. — *J.-B. de La Rose, peintre de marine, et les peintres d'Aix, caricaturés par Raymond de La Fage*. — Raymond de La Fage, l'infatigable dessinateur à la plume d'une foule de compositions religieuses, mythologiques ou fantastiques, « avait, dit Bernard Du Puy du Grez, dans son *Traité de Peinture*, publié à Toulouse, l'esprit malin contre ceux dont il avait reçu quelque injure. » Cette assertion est assez justifiée par le tableau satirique qu'il composa à Aix, vers 1680, contre certains artistes provinciaux dont il avait sans doute à se plaindre. Une gravure à l'eau-forte de *H. Coussin*, d'après l'original qui se conserve dans le cabinet de *M. Vial* (pour Viali), *peintre à Aix*, a conservé jusqu'à nous

la composition de ce tableau, aujourd'hui perdu. M. de Chennevières (*Peintres provinciaux*, t. II, 1850, in-8°, pag. 252) en a donné une description, et nous ne saurions mieux faire que de la transcrire : « Le héros le mieux désigné, la victime la plus apparente de la caricature, est un long et maigre vieillard monté sur un âne à triste mine ; son rabat est mal attaché ; il a le front ceint d'une couronne de roses ; il est tout affairé à peindre une marine sur un panneau que soutient devant lui un monstre humain à longues oreilles, un connaisseur sans doute. Le reste de cette estampe est rempli de plusieurs autres groupes allégoriques où l'on entre-voyait des intentions positives de portraits, celui d'un paysagiste entre autres, cornu et à long nez. » Ce peintre grotesquement juché sur son ânon, est très-probablement le peintre de marines J.-B. de La Rose, artiste très-oublié aujourd'hui, mais fort estimé de son temps, car l'abbé de Monville en parle avec éloge dans sa Vie de Pierre Mignard, qui le vit à Aix en 1657. M. de Chennevières, qui cite de lui une vue de Marseille, autrefois dépendant du cabinet de Louis XIV, parle aussi d'un autre portrait de J.-B. de La Rose qui a pu le faire reconnaître dans la charge de La Fage. Les autres personnages resteront probablement toujours inconnus. Cette eau-forte, assez vivement croquée, dans le goût de La Fage lui-même, porte 300 millim. de larg. sur 220 de haut. — La Fage s'égayait lui-même à ses propres dépens dans plusieurs allégories, et le sujet prêtait, car il était des plus aventureux et des plus fantasques, outre qu'il aimait le bon vin et la bonne chère. Souvent il se représenta couronné de pampres comme un Bacchus ou un Satyre, entre des Priapes, des Faunes et des Bacchantes, tenant soit le crayon, soit la plume, ou bien le verre en main et prêt à manger quelque gourmandise. La plupart de ces portraitures ont été reproduites en gravures assez communes et généralement connues.

1694. — *Vignettes de J. Mariette contre les persécuteurs de J.-B. Keller.* — Mariette dut être l'éditeur du Mémoire justificatif des frères Keller dans lequel on lit ce qui suit :

« Quelque bien établie que fût la réputation de Jean-Balthazar Keller, il n'en fut pas moins en butte à de violentes persécutions que lui suscitèrent des gens puissants, et qui servoient avec distinction dans l'artillerie. Ils l'accusèrent de servir infidèlement le roi, et d'avoir laissé sortir de ses fourneaux des canons trop faibles pour la charge qu'ils devoient porter, et qui pour cela, avoient crevé promptement. Je ne sçais s'il ne fut pas arrêté sur cette accusation et mis à la Bastille, et c'est ce qui l'obligea de faire imprimer, en 1697, un Mémoire justificatif qu'il accompagna d'une vignette et d'un cul-de-lampe que mon frère lui dessina

et lui grava, et dans lesquelles les personnes qui étoient au fait reconnu, sans trop de peine, sous des figures hideuses et grotesques, les personnages qui s'étoient portés ses accusateurs. »

Cette note de Mariette le fils (*Abecedario pittorico d'Orlandi*, annoté, conservé au Cabinet des estampes) nous a fait trouver le véritable sens des deux petites vignettes satiriques gravées par son père et que nous avions rencontrées séparément. Avant de les décrire, nous reproduirons le titre du Mémoire fort rare qui les contient et auquel nous avons recouru :

Mémoire de ce qui s'est passé au fait des fontes des pièces de canon depuis 1666, avec des remarques sur le bon et le mauvais usage qui en a esté fait, tant aux guerres précédentes qu'en celle du présent; et ce pour servir de justification à Keller l'ainé et à son frère, accusez par quelques-uns de l'artillerie, d'avoir fait de méchans alliages de métaux. 1794. (In-4°, fig. et portrait de Keller gravé par Edelinck.)

Les petites satires que Jean Mariette dessina et grava pour l'ornement du Mémoire représentent : l'une, l'intérieur d'une fabrique de canons où plusieurs petits singes sont occupés à divers travaux de la fonte de canons, sous la conduite d'un autre singe qui s'appuie sur des béquilles. L'encadrement très-orné offre, en haut, une tête d'âne entre deux singes accroupis; de chaque côté et en bas, sur un socle de support, sont encore quatre autres singes parmi des canons, des boulets et des chaînes mêlées aux figures grimaçantes de l'Envie et d'un hibou. Dimensions, hauteur, 120 millimètres, largeur 130. — Dans l'autre vignette, l'Envie, armée d'une torche et de ses serpents dirige des diables à queue, ailés et cornus, dans les diverses opérations de la charge d'un canon. Notre cul-de-lampe final est emprunté de cette composition et donne une idée de son exécution assez fine. Dimensions, haut., 84 mill., larg., 118.

1694. — *Bon Boulogne et le Mercure galant.*

« Bon Boullongne ayant appris que l'auteur du *Mercure galant* avoit mal parlé des peintres, des sculpteurs et des poètes du temps, grava une planche pour l'Almanach de l'année 1694, où il le représenta sous la figure de Mercure; les deux Muses de la peinture et de la sculpture, occupées à le fouetter, pendant que la troisième, qui est la Poésie, lie une poignée de verges pour mieux recommencer : on lit au bas : *Ah! ah! galant, vous raisonnez en ignorant.*

Nous avons été d'autant plus heureux de retrouver, au Cabinet des estampes, une épreuve de la pièce ainsi décrite par Dargenville, qu'elle avoit échappé aux recherches de M. Robert Dumesnil. C'est une eau-forte très-vivement croquée, et d'un dessin précis en même temps que

spirituel. Le rédacteur du *Mercur*e contre lequel elle fut dirigée est sans doute Donneau de Vizé qui fut à la tête de ce journal, à la fin du xvii^e siècle. Mais nous n'y avons trouvé, dans toute l'année 1693, aucune critique d'art. Celle dont Boulogne se venge dans sa satire ne fut donc probablement que verbale. Le souvenir s'en est perdu, mais il est permis de la supposer bien piquante, pour que Boulogne ait eu l'idée de livrer sa vengeance à la grande publicité d'un almanach, lequel, malheureusement, a été détaché de l'unique épreuve que nous ayons vue. Dimensions de la gravure : larg., 195 mill., haut., 150, en y comprenant le cartouche du bas, où se trouve l'inscription citée par Dargenville.

Nous terminerons la série des pièces qui rentrent dans cette première partie de notre travail, par la description d'une satire dont le sens n'est pas clair, mais qu'il est bon de signaler à la clairvoyance des curieux. Elle paraît être de l'extrême fin du xvii^e siècle, et porte ce titre : *L'architecte sans cervelle*. C'est un pauvre architecte aux longues oreilles que l'on conduit, étendu sur une civière, devant deux juges sortant d'une maison. Le fond offre les constructions fort défectueuses de l'artiste caricaturé, constructions près de s'écrouler, malgré les étais qui les soutiennent. Dimensions de la planche, largeur, 280 mill., hauteur, 195. Les mots, *A Paris, chez R.* et des traces du nom de *Galays*, éditeur, s'aperçoivent sur le terrain, mais il n'y a aucun nom de graveur.

THOMAS ARNAULDET.

(La suite prochainement.)



DES VENTES PUBLIQUES D'OBJETS D'ART

A PARIS ET A LONDRES

La *Gazette des Beaux-Arts* manquerait à son titre et à son but si elle ne s'efforçait de faire pénétrer la lumière dans toutes les parties du domaine de l'art, et d'ajouter à la haute critique morale des œuvres qu'il produit quelques observations plus humbles, mais utiles pourtant, sur la manière dont se transmettent ces œuvres entre les amateurs qui les recherchent et les recueillent dans leurs collections. Le commerce des objets d'art, de ces objets divers qui devraient quitter le nom de curiosités, qu'ils portent encore, pour adopter le nom plus juste de *préciosités*, a pris tant d'extension et tant d'importance depuis ces dernières années, qu'il est devenu nécessaire d'examiner si l'on ne pourrait porter, dans cette branche intéressante des transactions publiques, les améliorations qu'elle semble réclamer impérieusement. Pour faire cet examen sans être accusé de rester dans de vagues théories, et pour s'appuyer sur l'exemple concluant d'une pratique existante, le mieux est d'établir une comparaison entre la manière de procéder dans les deux grandes capitales de l'Europe, d'exposer comment se font les ventes d'objets d'art à Paris et à Londres. C'est ce que nous allons faire, sans commentaires et sans réflexions, laissant à nos lecteurs le soin de tirer les conclusions que provoque ce parallèle, et à la puissance législative le soin d'aviser aux amendements que comporte la loi de notre pays.

A Paris, les commissaires-priseurs forment une corporation privilégiée, comme les notaires, avoués, agents de change, qui a le monopole des ventes publiques mobilières. Cette compagnie possède un hôtel, dans la rue Drouot, où ces ventes doivent se faire forcément; il faut y transporter les objets qui seront mis aux enchères. Quand il s'agit d'une vente, non de meubles, mais d'objets d'art en tous genres, de *préciosités*, l'usage constant veut qu'on adjoigne au commissaire-priseur un expert, qui est chargé de rédiger le catalogue, de présider à l'ordre de la vente,

de fournir, s'il en est besoin, des explications au public. Enfin, à ces officiers ministériels, l'un officiel, l'autre officieux, se joignent encore les greffiers du premier, des crieurs publics qui annoncent et *chauffent* les enchères, des porteurs attitrés, appartenant à la compagnie, et qui ont le monopole du transport comme elle a celui de la vente.

Cet état de choses entraîne une foule de dépenses, et fort considérables : il faut payer la location des salles dans l'hôtel Drouot pour exposition et vente ; — le droit d'enregistrement perçu par l'État ; — les frais de rédaction, d'impression, d'insertion des catalogues, affiches, annonces de publicité ; — les droits du commissaire-priseur ; — le droit du *fonds commun*, que se partagent tous les membres de la compagnie, même ceux qui n'ont point instrumenté dans la vente, même ceux qui n'instrumentent jamais, et n'ont qu'un titre sans l'exercer ; — les honoraires de l'expert ; — ceux des greffiers, des crieurs, des porteurs, etc. — Pour couvrir toutes ces diverses dépenses et toutes ces diverses rémunérations, l'on exige d'abord des acquéreurs 5 % en sus du montant de leurs enchères, puis des vendeurs 11 % (y compris les frais de transport), sur le montant du bordereau d'adjudication. Voilà donc une part énorme de *seize pour cent* que prélèvent les intermédiaires de la vente, et dont la perte serait évitée, si le vendeur et l'acquéreur, pouvant se rencontrer, échangeaient de la main à la main l'objet d'art, qui est chose mobilière, contre son prix en argent.

Cette perte de 16 % est supportée, en définitive, par le seul vendeur. Dans un contrat de vente immobilière, de terres ou de maisons, l'on dit que c'est l'acquéreur qui paye les frais. Cela veut dire seulement qu'il les avance, car il sait fort bien les ajouter au prix capital lorsqu'il fait le compte de son acquisition ; il sait fort bien la calculer *contrat en main*. De sorte que s'il paye un immeuble 100,000 fr., et s'il a 10,000 fr. à payer en sus pour les frais de tous genres, comme il débourse en tout 110,000 fr., il aurait tout aussi volontiers donné cette somme entière au vendeur s'il eût été possible que la vente se fit sans frais. La même chose arrive dans la vente mobilière : l'acquéreur sait très-bien ajouter dans ses calculs les 5 % de surplus au capital de son enchère, et, par exemple, s'il veut borner sa dépense à 500 fr. pour l'achat d'un tableau, il arrêtera ses enchères à 475 fr. C'est donc bien, en définitive, et cela saute aux yeux, le vendeur seul qui supporte le prélèvement tout entier de 16 %.

Il le sait bien surtout, ce malheureux vendeur, ou du moins il l'apprend à ses dépens, s'il lui prend envie de soutenir un tableau par ses propres enchères et de le retirer en se le faisant adjuger. Alors il doit

supporter une commission de 5 % comme acquéreur, et une autre commission de 11 % comme vendeur. Ce tableau, qui était sorti le matin de son cabinet pour y rentrer le soir, lui a causé une perte sèche de 16 % sur le montant de l'enchère qui le lui a rendu.

Voilà comment se fait à Paris une vente publique d'objets d'art. Voyons maintenant comment elle se fait à Londres.

En Angleterre, la profession d'*auctionner* est libre, comme toutes les professions. Se fait *auctionner* qui veut. Tout ce qu'il doit avoir, outre la confiance des clients en sa responsabilité, c'est une salle de vente dans sa maison ; car, bien que toute vente se puisse faire, et se fasse souvent au domicile du vendeur, cependant l'usage fait préférer, surtout pour les choses d'art, un local connu et consacré. C'est donc dans cette salle de l'*auctionner*, bien disposée pour cet emploi, que se font l'exposition et la vente publique. L'*auctionner* est l'expert en même temps ; il rédige lui-même les catalogues et les annonces ; il préside à la vente ; il en dresse le procès-verbal. Le jour venu, et à l'heure indiquée, il monte seul dans une petite chaise, où il est bien vu et d'où il voit bien ; sur un chevalet dont chacun peut s'approcher, il fait hisser successivement les objets portés au catalogue ; et sans crieurs, sans fracas (les Anglais sont ennemis de tout bruit inutile), il ouvre les enchères, et, dès qu'elles sont épuisées, adjuge par un coup de son cachet.

De cette libre concurrence, de cette grande simplification de procédés, il résulte une très-notable économie. D'abord rien, absolument rien, n'est exigé de l'acquéreur. On a reconnu dès longtemps que c'était une duperie de partager les frais en apparence, et non en réalité. L'acquéreur paie le montant de son enchère, et tout est dit. Du vendeur, l'*auctionner* reçoit un droit qui varie de 7 à 9 p. 100, suivant l'importance des objets vendus. Si 9 sont demandés sur le prix de deux ou trois tableaux isolés, par exemple, 7 suffisent toujours quand il s'agit d'une collection, et même, pour les collections de grande valeur, l'*auctionner* se contente d'une plus faible commission. Supposons que la moyenne de tous les frais monte à 80/0 : ce sera précisément la moitié de ce qu'emportent les mêmes frais à Paris. La différence est grande, comme on voit.

Elle est plus grande encore lorsque le vendeur, pour soutenir ou retenir l'un des objets mis aux enchères, se le fait adjuger à lui-même. Nous venons de voir qu'à Paris il ne peut échapper à l'excessive exigence de 160/0. A Londres, il en est quitte pour payer à l'*auctionner*, par chaque tableau retiré, quelle qu'en soit la valeur, une insignifiante rétribution de deux schellings et demi (3 fr. 12 c.). Comme un vendeur ne soutient ou ne retire guère que les objets qui ont à ses yeux le plus haut prix, on peut

voir quelle distance énorme sépare, pour ce cas très-fréquent, les usages de Londres des règlements de Paris.

Il existe une autre différence à signaler, celle-ci tout à l'avantage de l'acquéreur, et partant du vendeur lui-même. Ce qui attire l'un, sert l'autre. A Paris, l'expert dresse son catalogue, s'il s'agit de tableaux comme je le suppose pour plus de clarté, en rangeant par ordre alphabétique les noms des peintres auxquels sont attribués les cadres mis en vente. Mais, quand la vente se fait, il les présente aux enchères suivant son caprice, ou, si l'on veut, suivant son inspiration, car c'est à bien choisir le moment d'offrir chaque objet au public, que consiste, dit-on, son principal talent et sa principale utilité; en tout cas, sans s'astreindre à nul ordre prévu. A Londres, au contraire, l'*auctionner* prend la peine de ranger d'abord les tableaux suivant l'ordre qu'il pense donner à la vente, sachant très-bien aussi quels sont ceux qui doivent le plus utilement occuper le commencement, le milieu et la fin de la séance, et pouvant mettre autant d'habileté à bien disposer par avance le programme de la vente qu'à la bien conduire. C'est dans cet ordre, et sous une commune série de numéros que le catalogue est rédigé. C'est aussi dans cet ordre que la vente est faite. A l'heure indiquée pour la commencer, on présente sur le chevalet le tableau portant le numéro I et l'on épuise peu à peu la série, sans qu'aucun motif puisse faire intervertir l'ordre de numération. Qu'arrive-t-il? c'est qu'un amateur qui a vu l'exposition précédente, et qui a marqué sur son livret les objets qu'il lui plaira de disputer, ne sera point tenu de perdre toute sa journée pour attendre qu'ils soient présentés à leur tour aux enchères. En calculant qu'il se vend à peu près un tableau par minute, il sait à quel moment précis paraîtra celui qu'il désire acheter; il ne vient donc qu'à ce moment. Je sais que l'on répond, pour justifier l'ordre, ou plutôt le manque d'ordre qui s'observe à Paris, que c'est le moyen d'obliger malgré eux tous les amateurs à rester présents pendant toute la séance; qu'ainsi l'occasion peut donner à tel d'entre eux une fantaisie qu'il n'avait pas eue la veille, et que chaque objet trouve ainsi, dans un public plus nombreux, plus de chances d'être bien placé. Je crois qu'on peut répondre avec toute raison qu'à Londres comme à Paris, les personnes qui font profession du commerce des objets d'art, les marchands, restent pendant la séance entière, et attendent également toutes les occasions; qu'il s'agit seulement des amateurs, et que, s'il en est beaucoup qui se résignent à perdre tant d'heures pour attendre leur minute, il en est peut-être un plus grand nombre à qui cette attente répugne, et qui préfèrent ne point paraître du tout; qu'enfin plusieurs qui viendraient aux ventes de Londres pour un moment précis, ne viennent pas aux ventes de Paris pour la séance entière. Ce compte

d'absents et de présents est un peu difficile à établir; mais si nous supposons qu'il se balance, et qu'il se trouve précisément le même nombre d'amateurs dans un cas que dans l'autre, on conviendra du moins que la forme employée à Londres est infiniment plus commode que la forme employée à Paris. Cette raison devrait suffire pour décider la préférence, et faire adopter ici le procédé de nos voisins. Il nous semble que si l'un de messieurs les experts voulait en faire l'épreuve, il trouverait le public des acheteurs très-satisfait du changement, sans que le vendeur eût à s'en plaindre. Nous croyons même qu'il aurait également à s'en louer.

Mais au reste, il s'agit encore plus d'obtenir quelque diminution sur les frais énormes qu'entraîne à Paris une vente d'objets d'art. C'est sur ce point que nous revenons, que nous insistons, et l'exemple de Londres prouve sans réplique qu'une diminution n'est pas moins possible que désirable¹.

RENÉ GERSAINT.

1. Nous reconnaissons pour notre part la justesse de toutes les observations contenues dans l'excellent article que nous publions ici; toutefois nous croyons devoir réserver les droits de la réplique, non-seulement à l'honorable compagnie des commissaires-priseurs, mais à celui de nos collaborateurs, M. Ph. Burty, qui est plus spécialement chargé, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de suivre le mouvement des ventes publiques et d'apprécier toutes les questions qui peuvent surgir dans cette partie intéressante de notre domaine.

Et nous serons d'autant plus charmés de voir s'ouvrir sur la question une discussion sérieuse entre gens compétents, qu'elle pourrait appeler des observations nouvelles, éveiller l'attention du législateur, et provoquer de la part du gouvernement un examen approfondi de la matière.

Il ne s'agit pas uniquement ici d'une question de finance et de fiscalité, il s'agit aussi d'une question d'art, surtout depuis que l'hôtel Drouot a pris une si grande importance, et tend à devenir le seul intermédiaire entre les artistes et le public.

(Note du Rédacteur en chef.)

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Berlin, 6 septembre 1859.

Si vous le permettez, je commencerai cette lettre, datée de Berlin, par une nouvelle qui vient de plus loin; elle ne me semble point étrangère à l'Allemagne, car elle concerne Thorwaldsen qui, bien que né en Danemark, peut être considéré comme un sculpteur allemand; et les réflexions qu'elle suggère s'adressent aux conservateurs d'œuvres d'art dans notre pays aussi bien qu'à ceux d'un pays voisin. On annonce que la ville de Copenhague a résolu de consacrer annuellement la somme de mille thalers (3,750 francs) à faire terminer les statues et bas-reliefs que Thorwaldsen a laissés inachevés. Le sculpteur Bissen a accepté, ajoute-t-on, cet ingrat travail. Nous aussi, nous avons d'habiles praticiens occupés dans nos musées, non pas à parfaire de beaux ouvrages inachevés, mais à restaurer et à compléter ainsi, on le croit, d'une autre manière, des œuvres antiques mutilées. Personne n'en paraît être surpris. Ceux mêmes qui se récrient aujourd'hui, parce qu'une main étrangère va toucher aux ébauches d'un grand artiste dont la perte est récente, trouvent tout naturel, sans doute, que des figures grecques sur lesquelles deux ou trois mille ans ont passé, soient réparées par un statuaire bavarois ou prussien. Est-ce donc leur grand âge qui les rend moins sacrées? Est-ce la distance énorme à laquelle nous sommes placés de ceux qui les firent et de ceux pour qui elles furent faites? ou est-il si aisé, de nos jours, de se pénétrer du génie de leur auteur, d'imiter sa pratique, de se rendre familiers, à la fois, la forme dont il revêtait sa pensée, l'esprit, les besoins, les habitudes du public auquel il s'adressait, pour que l'on puisse croire qu'il va parler ce langage comme le maître lui-même? Quant à moi, il me semble que l'on montre aussi peu d'intelligence que de respect des maîtres anciens ou modernes, en prétendant de la sorte améliorer leur œuvre ou lui rendre ce qu'elle a perdu. On prouve par là que l'admiration qu'on professe pour l'art est une aveugle superstition ou une formule apprise, plutôt qu'un culte éclairé et sincère.

Un tel reproche est grave, je le sais, quand il s'adresse à ceux qui sont officiellement les ministres de ce culte; malheureusement, il peut être adressé à un trop grand nombre d'entre eux. Comprend-on mieux en France qu'en Allemagne la manière dont on doit honorer les illustres artistes et conserver leurs productions? — Je le crois; car si l'on y a tenté de rajeunir, un peu vivement peut-être, quelques vénérables peintures, cette restauration a soulevé, de la part des connaisseurs, des réclamations énergiques devant lesquelles on s'arrêtera sans doute: le bruit des discussions qui se sont élevées à ce sujet est parvenu jusqu'à nous. Mais quand bien-même les restaura-

teurs trop zélés du Louvre, persuadés de l'infailibilité de leurs procédés, devraient continuer ces imprudents lavages, assurément, du moins, ils n'auront jamais la pensée de compléter les tableaux qu'ils nettoient, et d'y mettre ce qu'ils n'y ont point vu. Il n'y aurait pas de paroles assez sévères pour faire justice de cette impiété. Et quel orage n'attirerait-il pas sur sa tête, le malheureux qui oserait refaire des bras à la Vénus de Milo! Cependant, que voyons-nous en Allemagne? Je ne citerai qu'un exemple frappant : quand le roi Louis de Bavière, dont le goût éclairé pour les arts ne peut être mis en doute, eut le bonheur de donner à son pays les beaux fragments connus sous le nom de Marbres d'Égine, qui sont au nombre des plus précieux restes de l'antiquité, comme on n'en avait conservé en réalité que quelques admirables morceaux, un des plus habiles statuaires de l'Allemagne fut chargé de la tâche impossible de remplacer ceux qui manquaient, et il l'accepta! Aujourd'hui chacun peut voir dans la Glyptothèque de Munich, disposées dans l'ordre même où elles décoraient, autrefois, les frontons du temple de Jupiter, ces statues ainsi complétées. Peu de personnes semblent s'apercevoir que l'œuvre de l'artiste moderne, quelque soin et quelque habileté qu'il y ait pu mettre, loin de rendre plus visible et de faire valoir celle du grand maître inconnu dont il a cru suivre l'inspiration, en rend au contraire le jugement plus difficile et la dérobe pour ainsi dire aux regards.

Puisqu'un sculpteur aussi éminent que Schwanthaler, a osé se charger d'une pareille tâche, il faut excuser peut-être les hommes de talent qui ne craignent pas aujourd'hui d'en aborder de semblables. Aussi bien, mon intention n'est pas de chercher querelle à des artistes distingués, séduits sans doute par l'ambition de se mesurer avec les plus puissants génies. Bien qu'il leur convint peut-être de comprendre les premiers que de telles entreprises, sur l'œuvre même des maîtres, sont impies, et qu'il serait plus digne d'eux d'y savoir résister que de les tenter, je veux seulement exprimer le regret de voir ces artistes ainsi détournés des travaux originaux où leur talent serait mieux employé. N'eût-il pas mieux valu que M. Stürmer, par exemple, au lieu d'être longtemps occupé de la restauration des antiques qui doivent être exposées dans une nouvelle salle de notre Musée, donnât tous ses soins au monument que le gouvernement fait élever sur le champ de bataille de Rosbach, ou aux tombeaux des membres de la famille de Wettin que le roi de Saxe l'a chargé de sculpter pour l'église de Saint-Pierre, à Halle?

Le Musée de cette ville sera orné bientôt d'un buste de Rauch, qui fera pendant à celui de l'architecte Schinckel. M. Drake en a achevé le modèle. Le même artiste a reçu la commande d'une statue en bronze de Mélanchthon pour la ville de Wittenberg, qui possède déjà celle de Luther, par Godefroy Schadow.

Je n'ai point vu annoncer dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et je ne me souviens pas d'avoir vu aucune mention dans les journaux français de l'inauguration de la statue de Mickiewicz, qui a eu lieu à Posen, au mois de mai dernier. Je me trompe sans doute, car ce silence ne s'expliquerait pas dans le pays qui fut pour le grand poète polonais une seconde patrie. Cette statue est l'œuvre d'un de ses compatriotes, M. Wladislas Oleszczynski. Elle est taillée dans ce grès ferme et brillant qui, à défaut de marbre, a servi de matière à beaucoup d'anciennes et belles statues dans l'Allemagne du nord. Le poète est représenté debout, assez lourdement drapé dans un manteau qui enveloppe son bras droit; le bras gauche, dégagé, s'appuie sur un rocher au pied duquel croît un laurier. Sur un papier déroulé, on lit les titres des œuvres les plus remarquables de Mickiewicz. La figure ne manque pas d'expression.

Puisque je vous entretiens aujourd'hui des œuvres des sculpteurs prussiens, je ne

puis abandonner ce sujet sans consacrer quelques lignes à un des plus distingués, M. Wichmann, que notre pays vient de perdre. Il appartenait à une famille d'artistes. Son frère Charles-Frédéric Wichmann, mort en 1836, s'était fait une réputation, particulièrement comme portraitiste. Tous deux avaient reçu les premières leçons de leur père, sculpteur lui-même. Louis-Guillaume Wichmann, celui des deux qui vient de mourir, fut ensuite élève de Godefroy Schadow. Il fit un assez long séjour à Paris et à Rome, avant de se fixer définitivement à Berlin, où il ne tarda pas à être connu. On apprécia d'abord dans ses portraits leur parfaite ressemblance, leur vivante physionomie, et bientôt on remarqua la pureté et la finesse de tous ses ouvrages : il en produisit un grand nombre. Je citerai le groupe de l'*Amour et Psyché*, qui est à Charlottenhof, les figures du proscenium de l'Opéra de Berlin, celle de *Saint Michel* qui décore le portail de l'église de Werder, et plusieurs autres qu'il exécuta pour orner divers édifices de la capitale; celle qu'il acheva en dernier lieu, le groupe de la *Victoire soutenant un guerrier blessé*, destiné au pont du château (*Schlozbrück*), qui n'est pas toutefois une de ses productions les plus heureuses; enfin, les beaux bustes de Théodore Körner, de Schleiermacher, de Hegel, d'Ancillon, de Kaulbach, de Léopold de Buch, du roi Frédéric-Guillaume III; celui de l'archiduc Charles, qu'il fit pour la Walhalla, ceux de la princesse de Liegnitz, de Henriette Sontag, la célèbre cantatrice; mais je ne puis les énumérer tous. — Wichmann était professeur à l'Académie des beaux-arts de Berlin et membre du Sénat académique.

J'aurais beaucoup à faire, si je devais vous entretenir des nombreuses œuvres de sculpture ou de peinture qui forment le courant de l'art contemporain, et dont beaucoup ont un mérite incontestable; mais l'intérêt que nous trouvons à suivre les expositions de notre Société des beaux-arts, l'exposition permanente de Sachse ou d'autres, vos lecteurs français le trouveraient-ils dans des descriptions auxquelles ils ne pourraient pas rattacher le souvenir d'œuvres analogues? Les critiques auraient-elles quelque portée? et ne dois-je pas me borner, au lieu de dérouler sous leurs yeux une liste de noms inconnus pour eux, me borner aux observations qui peuvent s'adresser aux artistes dont la renommée a passé la frontière, en les étendant quelquefois, mais avec discrétion, à ceux qui méritent à leur tour de monter au premier rang?

M. Guillaume de Kaulbach, certes aujourd'hui bien connu en France, vient de terminer une œuvre considérable, et qui n'est pas une de ses moins heureuses productions. C'est une peinture à fresque qui décore un des murs du cloître où est placé le Musée germanique à Nuremberg. Elle a été découverte le 18 août dernier. Je regrette qu'il ne m'ait pas été possible jusqu'à présent de la voir; mais je pourrai du moins vous communiquer les impressions de quelques personnes qui ont récemment visité Nuremberg, et que je regarde comme des juges parfaitement compétents. La peinture représente l'empereur Otton III visitant le tombeau de Charlemagne, dans la crypte d'Aix-la-Chapelle. Le vieil empereur est assis sur son trône, la couronne sur la tête, couvert du manteau et des insignes de l'empire; le livre des Évangiles est ouvert sur ses genoux, et sur le livre, sa main étendue semble tenir encore avec fermeté sa formidable épée. Otton, guidé par un personnage vêtu du costume ecclésiastique, est descendu jusqu'à la dernière marche de l'escalier qui conduit au souterrain; il s'arrête sur le seuil, frappé d'une religieuse terreur. Derrière lui, les personnages de sa suite, des chevaliers, des prêtres, un fou de cour, expriment diversement leurs impressions en présence de cette majestueuse apparition. Les derniers personnages que l'on aperçoit sur les degrés, sont encore faiblement atteints par la lumière du jour, tandis que les torches, répandant leur

leur sur les premiers plans, éclairent seules d'un jour mystérieux la scène principale. On ne sait, me disait-on, ce qu'il faut le plus louer, dans cette composition, de l'habileté avec laquelle la lumière y est distribuée, de sa couleur générale ou de son impression saisissante. Il faut ajouter qu'aucun sujet ne pouvait être mieux choisi pour la place qu'elle était destinée à remplir et à orner. C'est ce qu'a très-bien exprimé le fondateur du Musée germanique de Nuremberg, M. de Aufsesz. Le jour où cette peinture a été offerte aux yeux du public, « nous aussi, a-t-il dit, en s'adressant aux artistes et aux savants qui l'entouraient, nous devons descendre dans les profondeurs du passé longtemps fermées aux regards, y chercher les magnificences du vieil empire, qui y sont depuis si longtemps ensevelies et les faire de nouveau briller au flambeau de la science. » Le Musée germanique de Nuremberg, — je saisis cette occasion de le signaler à la curiosité des artistes, des archéologues, de toutes les personnes enfin qui cherchent l'art et les antiquités dans leurs voyages, — est une réunion de collections dont l'importance et l'intérêt s'accroissent tous les jours, grâce au zèle de ses fondateurs et aux travaux des hommes distingués auxquels est confié le soin de leur conservation. MM. Jean Muller, conservateur, et Jean Falke, secrétaire du Musée germanique, rédigent une revue qui contient de curieux et précieux documents sur les arts et les mœurs de l'Allemagne au moyen âge ¹. Je suis bien aise de pouvoir appeler ici l'attention de vos lecteurs sur cette intéressante publication.

Le goût qui se manifeste aujourd'hui dans tous les pays pour les études historiques et archéologiques fait rassembler aussi partout, avec une ardeur croissante, les moindres débris qui peuvent servir de sujet à des observations nouvelles. Partout se forment des collections. C'est ainsi que, sans sortir de la Prusse, et sans dépasser les limites de la présente année, je pourrais en mentionner plusieurs. Je vous parlerai de la fondation d'un nouveau Musée d'antiquités à Stralsund. Une société s'est constituée, en effet, dans le but de réunir les objets de toute sorte qui peuvent servir à faire mieux connaître l'histoire de l'ancienne Poméranie suédoise et celle de l'île de Rugen, et un local a été désigné dans l'hôtel de ville de Stralsund pour y déposer les collections.

Une société semblable s'est constituée à Breslau, au commencement de cette année. Aux termes de ses statuts, son but est la création d'une collection publique d'antiquités silésiennes. Cette société, qui ne comptait à son premier jour qu'une trentaine de membres, en a aujourd'hui plus de deux cents, et peut disposer annuellement d'un revenu d'environ trois cents thalers, revenu qui, il faut l'espérer, s'accroîtra avec le temps. En attendant qu'elle puisse acquérir un premier fonds de collection, elle a fait appel à la bonne volonté des personnes qui possèdent des œuvres d'art, des meubles, des armes, des étoffes, des bijoux, des objets de tout genre pouvant offrir un intérêt quelconque pour l'histoire locale, et tels qu'elle espère en rassembler par la suite dans le Musée nouveau. Elle est parvenue à réunir jusqu'à douze cents de ces objets, qui ont été exposés à la Bourse de Breslau, et ainsi elle a montré à tous ce qu'elle se propose de faire et ce qu'il est possible de faire, en effet, pour les arts dans une province qui passe, à tort ou à raison, pour y être à peu près entièrement étrangère.

Une découverte qui vient d'être faite, dit-on, à Breslau même, ne contribuera pas peu à enrichir le nouveau Musée. Il existait, à la Maison des Orphelins de cette ville,

1. *Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte, Bilder und Züge aus dem Leben des deutschen Volks*, publié par Jean Muller, conservateur, et Jean Falke, premier secrétaire du Musée germanique, Nuremberg, Bauer et Raspe.

un vieux tableau représentant un sujet assez singulier : Trois jeunes gens, trois musiciens ambulants, chantent devant une maison de riche apparence et réclament leur salaire d'une vieille femme à qui sans doute appartient cette somptueuse demeure ; elle ne leur répond que par des reproches et des mépris ; mais elle en est aussitôt punie. Son toit est déjà la proie des flammes, au milieu desquelles s'agitent des diables grimaçants. Cependant, un vieux mendiant assis auprès de la maison, à peine couvert de quelques haillons, leur tend une pièce de monnaie, la seule qu'il possède sans doute, pour les remercier de l'instant de bonheur et d'oubli qu'ils lui ont procuré. — La figure de la vieille femme, celle du mendiant, sont pleines de caractère et de vie, celles des trois jeunes gens, d'une beauté et d'un sentiment ravissants. La peinture rappelle, au premier aspect, les ouvrages de l'ancienne école d'Augsbourg, mais avec une grande supériorité. C'est un peintre de Breslau, M. Albert Brauer, qui reconnut le premier la haute valeur de cette peinture, sous la poussière où on l'abandonnait ; il n'hésita pas à l'attribuer à un maître du premier ordre. Bientôt après, il fut assez heureux pour voir son opinion confirmée par un connaisseur dont l'autorité est universellement reconnue. M. E. Förster de Munich, dans un court séjour qu'il fit à Breslau, voulut voir le tableau, et après l'avoir examiné avec attention, il y reconnut un des meilleurs ouvrages de Hans Holbein !



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

CONCOURS DES GRANDS PRIX DE SCULPTURE ET DE GRAVURES

Les prix du concours de sculpture ont été décernés le 3 septembre à l'École des Beaux-Arts, dans l'ordre suivant :

1^{er} Grand prix, *M. Jean-Alexandre-Joseph FALGUIÈRE*, de Toulouse, âgé de 28 ans, élève de M. Jouffroy.

2^e Premier grand prix, *M. Louis-Léon CUGNOT*, de Vaugirard, âgé de 24 ans, élève de MM. Duret et Diébolt.

Second grand prix : *M. Justin-Chrysostome SANSON*, de Nemours, âgé de 27 ans, élève de M. Jouffroy.

1^{re} Mention honorable : *M. Charles GAUTHIER*, de Chauvirey-le-Châtel, âgé de 27 ans, élève de M. Jouffroy.

2^e Mention honorable : *M. Raymond BARTHÉLEMY*, de Toulouse, âgé de 26 ans, élève de M. Duret.

Voici quels étaient les termes du programme : *Mézence blessé*. Bas-relief. — « ... Énée lança alors sa javeline. De la roideur du coup, elle perça toute l'épaisseur du bouclier de Mézence, le blessa au-dessous de l'aîne, et manqua de force pour pénétrer plus avant. Aussitôt Énée, ravi de voir couler le sang du Tyrrhénien, met l'épée à la main, profite de son trouble et fond sur lui avec furie.

A la vue du péril d'un père qui l'aime tendrement, Lausus pousse un cri de douleur et des larmes s'échappent de ses yeux.

Mézence, hors de combat, embarrassé dans ses armes, cédait et se retirait en arrière, traînant à son bouclier le dard funeste. Lausus s'élance et se jette entre les deux rivaux ; et lorsque Énée, levant le bras, allait porter le coup mortel, il se présente lui-même au glaive du héros, détourne ainsi son attention et suspend sa furie. Les compagnons de Lausus applaudissent par de grands cris à ce fils généreux, qui ménage une retraite à son père, à l'abri de son faible bouclier, en même temps ils lancent leurs javelots. »

VIRGILE. *Énéide*, livre x.

CONCOURS EN MÉDAILLE ET PIERRE FINE

Programme : *Jason enlevant la toison d'or*. Jason après avoir tué le dragon, gardien de la toison d'or, s'empare de la précieuse toison et l'emporte en triomphe.

Ce concours a été annulé par ce que les élèves n'avaient pas suivi les termes du programme.

Mercredi 14, jeudi 15 et vendredi 16 septembre, aura lieu le concours pour le grand prix d'architecture.

Mercredi 21, jeudi 22 et vendredi 23 septembre, le concours pour le grand prix de peinture d'histoire.

Il n'y a pas, cette année, de concours pour le paysage historique.

Enfin, le 25 septembre, s'ouvrira l'exposition de tous les grands prix, ainsi que celle des envois de Rome.

La *Gazette des Beaux-Arts* réserve son jugement jusqu'au jour de cette exposition, attendue et suivie avec tant d'intérêt par tous ceux que préoccupent les destinées de l'art moderne, au moins en ce qui touche l'École des Beaux-Arts.

LIVRES D'ART

CHARLES VII, ROI DE FRANCE, ET SES CONSEILLERS, par M. Vallet de Viriville, *suivi d'une Notice biographique des divers écrits publiés jusqu'à ce jour*, par le même auteur, *sur cette période historique*¹.

Par ses recherches incessantes, par sa critique consciencieuse et érudite, M. Vallet de Viriville a plus qu'aucun de nos historiens modernes, élucidé cette période mouvementée de l'histoire de France qui s'étend de 1403 à 1461, et qui est dominée par la grande figure de Jeanne Darc. Il vient encore d'apporter une nouvelle pierre à la reconstruction historique du règne du roi « surnommé par ses contemporains eux-mêmes Charles le Bien Servy » en publiant la notice courte, mais pleine de faits, dont nous venons de citer le titre. Nous ne pouvons suivre l'auteur dans le « dénombrement historique des influences auxquelles Charles VII dut son étonnante fortune, » ni dans les développements du *Tableau chronologique des principaux Conseillers de Charles VII*, mais la *Gazette des Beaux-Arts* doit à ses lecteurs de leur signaler dans la bibliographie qui termine ce travail, véritable complément de l'*Histoire généalogique de la Maison de France et des grands Officiers de la couronne*, des PP. Anselme et Simplicien, les travaux ou opuscules que M. Vallet de Viriville a déjà publiés à diverses époques.

Cette notice bibliographique se divise en sept séries désignées :

A. — *Introduction au règne de Charles VII; Époque de Charles VI*. — Nous citerons dans cette série : 1 bis. Statue de cire représentant Charles VI (*Archives de l'Art français*, 1858); 2. Documents relatifs aux joyaux de la couronne engagés en 1404 par Isabeau de Bavière (*Revue archéologique*, 1857, deux articles); 3. La bibliothèque d'Isabeau de Bavière, suivie d'une notice sur un livre d'Heures qui paraît avoir appartenu à cette princesse (Paris, Techener, 1859, in-8°, extrait du *Bulletin du Bibliophile*.)

B. — *Historiens de Charles VII*.

C. — *Monographies de personnages*, entre autres : 17. Recherches iconographiques sur Jeanne Darc, analyse critique des portraits ou œuvres d'art faits à sa ressemblance (Paris, Dumoulin, 1854); 19. Notice archéologique sur le monument primitif érigé

1. Paris, 1859. Dumoulin, libraire-éditeur, brochure grand in-8° de 63 pages.

à Orléans en l'honneur de la Pucelle (extrait du tome XXIV des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1858); 19 bis. Notice d'une Tapisserie contemporaine de Jeanne Darc, et représentant l'arrivée de cette héroïne à Chinon (*Illustration*, 1858, avec figures); 23. Recherches iconographiques sur Agnès Sorel, en collaboration avec M. Niel, dans l'ouvrage intitulé: *Portraits et Crayons de personnages célèbres* (Paris, 1848-57, in-folio, figure gravée en couleur et en fac-simile par Rifaut).

D. — *Biographie*. — Plusieurs études sur des artistes de cette époque dans la *Nouvelle Biographie générale*, publiée par MM. Didot, 1854 et années suivantes.

E. — *Art et Archéologie*. — 34. Iconographie historique. Notice d'un manuscrit souabe, 1453, accompagné de neuf portraits des souverains qui régnaient alors dans la chrétienté (Paris, Didron, 1855, in-4°, figures. — Extrait des *Annales archéologiques*). 35. Jean Fouquet, peintre français du xv^e siècle (*Revue de Paris*, août et novembre 1857). 36. Note sur Barthélemy de Clerc, peintre du roi René, 1447 (*Archives de l'Art français*, 1858).

F. — Poésie, littérature, théâtre.

G. — Bibliographie.

L'ensemble des titres de ces divers travaux et opuscules contient au delà de 48 numéros. On voit que nous sommes restés, bien à contre-cœur, dans les étroites limites du programme de la *Gazette des Beaux-Arts*; mais nos lecteurs ont pu juger, dans la note récente publiée sur le tableau du Musée historique d'Orléans, de l'intérêt que donne aux critiques de M. Vallet de Viriville son érudition en fait d'art et sa profonde connaissance des époques dont nous parlons. Nous croyons nous associer à sa pensée d'historien consciencieux et modeste, en publiant dans ces colonnes cette note qui termine son étude, « je recevrai avec une profonde gratitude toutes les indications que pourrait et voudrait bien me fournir le lecteur, touchant les actes ou autres documents relatifs à Charles VII. »

PH. BURTY.

NOTICE HISTORIQUE SUR LE MUSÉE DE PEINTURE DE NANTES, *d'après des documents officiels et inédits*, par M. Henri de Saint-Georges, secrétaire en chef de la mairie. — Nantes, Guéraud. — Paris, Aug. Aubry. In-8°.

Un intérêt particulier s'attache aux publications provinciales. On aime à voir que la vie intellectuelle qui a son centre à Paris, ne s'y absorbe pas tout entière, mais qu'elle rayonne au dehors et va féconder en province les esprits qui s'ouvrent pour la recevoir. Les travaux de M. Jules Renouvier à Montpellier et ceux de M. Meaume à Nancy, sont aujourd'hui connus et appréciés. A Nantes, la *Revue des provinces de l'Ouest*, fondée il y a sept ans par M. Arm. Guéraud, a provoqué d'excellentes études d'art et d'archéologie. De ce nombre est le livre de M. de Saint-Georges, la *Notice historique sur le musée de peinture de Nantes*.

Laissant de côté la critique des œuvres d'art qui font du musée de Nantes un des plus beaux musées des départements, M. de Saint-Georges a voulu seulement raconter son histoire. Et ce n'est pas une histoire aussi simple qu'on pourrait le penser. La vie d'un homme politique n'offre pas plus de péripéties et de luttes. On suit pas à pas dans le livre de M. de Saint-Georges la vie de ce musée, être abstrait transformé par l'auteur en une personnalité attachante. Fils du Consulat et de la Victoire, à peine le nouveau-né a-t-il ses premières dents, que déjà l'invasion de 1815, poursuivant *per fas et*

nefas sa prétendue restauration des droits, vient mettre ses jours en péril. L'intervention patriotique du ministre, M. de Vaublanc, réussit à parer le coup. Mais aussitôt il survient un autre danger. La mort du sénateur Cacault, qui léguait au gouvernement la collection rassemblée par lui à Clisson, menaçait le musée de Nantes d'une rivalité redoutable. Après des pourparlers et des tiraillements sans nombre, le testament est modifié par le frère du testateur, et la ville de Nantes, substituée au véritable légataire, confisque à son profit la concurrence et la succession. Dès lors, des jours plus heureux semblent luire sur le jeune musée. Des acquisitions intelligentes, des legs, des donations particulières, sans oublier les cadeaux du gouvernement, bienfaits trop souvent négatifs, augmentent peu à peu son patrimoine. Avec la collection Fournier, le voilà presque riche, mais non exempt d'ennuis, car il lui faut lutter sans cesse contre les embarras inhérents à toute succession. Ce n'est qu'en 1852, quarante-quatre ans après sa naissance, que le musée de Nantes, héritier du duc de Feltre, connaît réellement, et non sans peine, le bien-être et le luxe. Deux ans plus tard, les libéralités d'un homme de bien, M. Urvoy de Saint-Bedan, mettent le comble à son opulence. Aujourd'hui, libre de soins et d'inquiétudes, le musée de Nantes peut vivre en rentier et s'occuper d'embellir sa demeure. Aux antichambres meublées de banquettes, qui abritaient ses jeunes années, s'est ajouté un splendide salon décoré de statues et de dorures. Au salon a succédé un divan, et au divan un boudoir. Il serait temps d'arrêter l'architecte. Le musée de Nantes est assez riche de chefs-d'œuvre pour se passer de ces somptuosités intérieures, tandis qu'il ne saurait se passer d'une façade.

Un fait important ressort de cette histoire. L'administration des Beaux-Arts en province n'existe pas même à l'état de rêve, d'ouï-dire, de mythe. Il suffira, pour s'en convaincre, de lire les correspondances officielles publiées par M. de Saint-Georges. Maires et préfets y pataugent à qui mieux mieux, sans cesse partagés entre le désir de *faire quelque chose* pour les arts, et la crainte de consacrer à cet objet une somme mieux placée peut-être sur la tête d'un chemin vicinal.

La *Notice historique sur le musée de peinture de Nantes* devrait être envoyée à toutes les villes de province qui possèdent un musée, afin de provoquer de chacune un travail du même genre. Déjà, dans l'Introduction qui précède le catalogue du musée de Bordeaux, M. Jules Delpit avait pris plaisir à raconter la fondation de l'établissement confié à ses soins : M. de Saint-Georges a fait plus. Les nombreux documents qu'il publie *in extenso*, d'après les pièces officielles, intéressent non-seulement la ville de Nantes, mais toutes les villes qui ont passé ou qui sont appelées à passer par les mêmes vicissitudes. Par là son livre est non-seulement une étude consciencieuse et attachante, mais encore un bon exemple et un utile enseignement.

LÉON LAGRANGE.

Un de nos collaborateurs, qui revient de Florence, nous fait part de quelques faits qui l'ont affligé, comme ils affligent tous les amateurs et tous les artistes de cette ville. Il s'agit d'abord de l'église Santa-Maria-Novella, cette église si célèbre dans les annales toscanes et que Michel-Ange appelait *l'épouse*. — Cette belle église, que rendent si vénérable les fresques de Cimabue, d'Orgagna, de fra Filippo Lippi et de Ghirlandajo, est en proie à une de ces restaurations meurtrières dont notre correspondant s'est déjà plaint si vivement. Il n'y a qu'un cri parmi les artistes contre ces opérations de vandales : *Si sta restaurando, o per dir meglio, assassinando*, disait à notre ami un artiste dans le langage passionné du cru. Mais en dépit de cette universelle réclamation, les reli-

gieux continuent intrépidement leur besogne, parce qu'il n'existe aucun magistrat qui puisse les empêcher de commettre ces barbaries. Voulant refaire l'orgue de leur église, ils ont fait enlever une tribune de marbre destinée aux musiciens (*una cantoria*) ornée de bas-reliefs de Desiderio da Settignano, sculpteur du ^{xv}^e siècle, dont les ouvrages sont extrêmement rares, même à Florence, ils ont vendu ce précieux morceau à un antiquaire pour trois cents écus. Le lendemain, cet antiquaire a revendu le marbre à un artiste anglais moyennant douze cents écus. Cette nouvelle a soulevé les plus violentes réclamations de la part des amateurs des arts; mais les religieux ont répondu qu'ils en avaient la permission du gouvernement. Or on sait que le gouvernement du grand-duc faisait sentir son arbitraire jusque dans la pacifique et libre république des beaux-arts.

Ce n'est pas tout. Notre ami, dans ses visites aux monuments de Florence, n'a pas manqué d'aller voir l'église San-Miniato, qui s'élève sur une colline au delà de la porte de ce nom. Cette église, que les Italiens appellent un bijou, *un canmeo d'arte*, est un monument de l'architecture toscane, tout à fait remarquable par son antiquité et par le caractère charmant et singulier de son architecture. Riche de traditions, son histoire se relie à la chute de la république de Florence, car on sait que ce fut au pied du clocher de San-Miniato que Michel-Ange, surintendant des fortifications de la ville, établit une batterie de canons dirigée contre l'armée de Charles-Quint et de Clément VII, campée sur les hauteurs circonvoisines. Bien que fort négligée depuis quelques années, l'église de San-Miniato s'était conservée du moins intacte. La voici maintenant qui subit à son tour les injures des restaurateurs. Quand fut publiée la loi qui défendait d'enterrer les morts dans les églises, on sentit le besoin d'un cimetière convenable, et on pensa à San-Miniato. L'intention était bonne; malheureusement, ceux qui présidaient à cette œuvre ont eu la fâcheuse idée de restaurer l'église, et ont couvert d'un stuc brillant les colonnes de pierre de la nef, pour imiter celles de marbre qui décorent l'abside, sans se douter que c'était à dessein que les anciens architectes réservaient pour le sanctuaire la plus grande richesse d'ornementation. Ainsi cette église, si souvent étudiée et reproduite par les peintres d'intérieurs — à la dernière exposition de Florence, il y en avait une très-jolie peinture par M. Brazzini, — va perdre maintenant son caractère et passer à l'état de pastiche. « Vous savez, nous disait notre collaborateur, qu'il y a là un tableau très-précieux et assez bien conservé de Giotto : croiriez-vous que le fond d'or s'étant à demi effacé, on l'a remplacé par un affreux badigeon de terre jaune et blanche ! Vous conviendrez que dans une ville comme Florence, c'est là un scandale, une énormité. »

— A la suite de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer, deux de ses tableaux viennent d'être acquis par M. le comte Le Marrois : *le Christ et saint Jean* et *le Baiser de Judas*. *La Marguerite à la fontaine* est passée également de la collection Durand Ruel dans celle de M. Isaac Péreire. Ce dernier tableau, ainsi que les deux autres ensemble, ont été vendus environ 25.000 francs.

La vive esquisse, intitulée *la Ballade de Lénore*, quitte la France et va porter en Russie la paraphrase agitée et silencieuse comme un rêve, de la poésie de Burger, *Hurrah ! les morts vont vite !*

— M. Meissonnier termine en ce moment, à Paris, l'esquisse d'un épisode de la bataille de Solferino; l'empereur, au milieu de son état-major, domine d'un tertre

le combat qui s'engage sur la droite. M. Meissonnier a reçu également la commande d'un tableau représentant l'instant où les deux empereurs, d'Autriche et de France, s'abordent à cheval et se tendent la main. Il va retourner en Italie pour prendre le croquis de l'endroit précis où s'est passée cette scène historique. Il doit de là se rendre à Vienne pour faire le portrait du jeune empereur d'Autriche.

— On termine au palais du Luxembourg la restauration de la chambre à coucher de Marie de Médicis, que Rubens et Philippe de Champagne furent appelés jadis à décorer. Nous attendons la fin de ces travaux et de ceux qui ont été confiés à M. Alaux, à M. Adolphe Brune et autres, pour donner à nos lecteurs une idée de l'ensemble de ces décorations qui furent inaugurées, sous le dernier règne, par les brillantes peintures de MM. Louis Boulanger, Roqueplan et Riesener, et par la magnifique coupole de M. Eugène Delacroix.

— On remarque depuis près de deux mois, sur le quai du Louvre, en face du pont des Arts, à la place où sont ordinairement exposés les ouvrages destinés pour la province ou pour l'étranger, une statue de Jenner qui est ornée de strophes et demande à des souscripteurs d'être coulée en bronze.

Nous avons longtemps gardé le silence sur l'exhibition de cette statue, qui eût mieux fait, peut-être, de ne point user des honneurs dont elle abuse. Sans vouloir chagriner l'auteur de ce modèle, nous croyons, en thèse générale, que l'édilité parisienne devrait apporter, pour la dignité de l'art, beaucoup de réserve dans la concession d'une telle faveur, et surtout ne jamais s'exposer, en la prolongeant, à y engager sa responsabilité morale.

— L'Académie des inscriptions et belles-lettres avait remis au concours, pour un prix à décerner en 1859, la question suivante :

« Déterminer les caractères de l'architecture byzantine, rechercher son origine, et faire connaître les changements qu'elle a subis depuis la décadence de l'art antique jusqu'au ^{xv}^e siècle de notre ère. »

L'Académie a décerné le prix au mémoire inscrit sous le n° 2, dont l'auteur est M. Albert Lenoir, architecte, un des candidats à la place de membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts. M. Albert Lenoir est le fils de l'illustre Alexandre Lenoir qui créa le Musée des monuments français, si malheureusement détruit sous la Restauration.

La même Académie a partagé le prix de numismatique entre l'ouvrage de M. Beulé sur *les Monnaies d'Athènes*, et le livre de M. Rathgeber, directeur du musée de Gotha, sur *les Médailles antiques que contient le cabinet de Saxe-Cobourg-Gotha*.

— Le *Moniteur* a publié, le 18 août dernier, une très-intéressante notice de M. Hittorff, sur les ruines d'Agrigente, notice lue à l'Institut dans la séance publique annuelle des cinq Académies. Après avoir rappelé sommairement l'histoire des Agrigentins, en remontant jusqu'aux temps héroïques, après avoir tracé le tableau de leurs richesses, de leurs mœurs élégantes et faciles, de leur luxe inouï et de la magnificence de leurs habitations privées, le savant architecte appelle l'attention de ses confrères sur le peu qui reste des édifices et des arts d'Agrigente. Il passe en revue les principaux monuments de cette ville : les temples d'Hercule, de la Concorde, de Jupiter Olympien, de Castor et Pollux, de Junon Lucine. Ces temples furent édifiés durant la période la

W. BURGER	CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE de la <i>Gazette des Beaux-Arts</i> ; exposition à La Haye	404
ÉMILE LECLERCQ.....	EXPOSITION DE CARTONS de l'École allemande à Bruxelles.	407
PAOLO EMILIANI GIUDICI.	CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE de la <i>Gazette</i> : les sculpteurs de Florence : M. Fedi.....	410
MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.	Livres d'Art : l'ancienne et la nouvelle galerie du Louvre, de M. Berty, par M. Saglio. — Vorlesungen über architectur von professor <i>Gottfried Semper</i> ; Illustrated Hand-Book of architecture, by <i>James Fergusson</i> , par M. Louis Meslin. — Catalogue de l'œuvre de Cuvilliers père et fils, par M. Ph. B. — Nécrologie : l'abbé Texier, par M. Alfred Darcel. — Loterie de l'Exposition ; Élections à l'Académie des Beaux-Arts ; Exposition d'Orléans ; faits divers, etc.....	446

1^{er} AOUT. — TROISIÈME LIVRAISON.

A. DE LA FIZELIÈRE. ...	L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE : MADAME DE POMPADOUR, premier article.....	429
VALLET-VIRIVILLE	NOTES POUR SERVIR A L'HISTOIRE DU PAPIER, deuxième article	453
PAUL MANTZ.....	HERRERA LE VIEUX.	469
ALBERT JACQUEMART....	UNE AIGUIÈRE ITALIENNE EN ARGENT REPOUSSÉ.....	478
MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.	Liste complémentaire des œuvres d'art achetées par la Commission de la Loterie. Récompenses décernées aux artistes à la suite du Salon de 1859. Livres d'art : Collection archéologique du prince Soltikoff, Horlogerie, etc., de M. Pierre Dubois, par M. A. V-V. Nouvelles d'Allemagne ; faits divers.....	484

15 AOUT. — QUATRIÈME LIVRAISON.

FRÉDÉRIC REISET.....	NICCOLO DELL' ABBATE ET LES PEINTRES DE FONTAINEBLEAU, premier article.....	493
A. DE LA FIZELIÈRE. ...	L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE : MADAME DE POMPADOUR, deuxième article.....	210
P. HÉDOUIN.	HILAIRE LEDRU, détails biographiques sur ce dessinateur.	230
PAOLO EMILIANI GIUDICI.	CORRESPONDANCE DE FLORENCE : les sculpteurs Santarelli, Costoli, Fantacchiotti, Cambi, etc.....	237
MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.	Nécrologie : Charles Furne, par M. Charles Blanc. Livres d'art : L'art architectural en France, depuis François I ^{er} jusqu'à Louis XIV, de M. Eug. Rouyer, par M. A. Darcel. — Londres, il y a cent ans, de M. Francis Wey, par M. Ph. Burty. — Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages de M. Antoine Étex, par M. Ph. Burty. — Publications d'estampes : la Vierge et plusieurs saints, d'après Titien, par M. Pascal. Nouvelles de Belgique ; faits divers.....	244

1^{er} SEPTEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

	Pages.
ÉMILE GALICHON... . MARTIN SCHÖNGAUER, peintre et graveur du xv ^e siècle, premier article.....	257
FRÉDÉRIC REISET..... NICCOLO DELL' ABBATE ET LES PEINTRES DE FONTAINE- BLEAU, suite et fin.....	266
ALFRED DARCEL..... LES ENLUMINEURS DU MOYEN AGE; les Miracles de la Vierge, manuscrit de Soissons.....	278
A. DE LA FIZELIÈRE... LES ARTS ET LES FEMMES EN FRANCE : MADAME DE POM- PADOUR, suite et fin.....	292
MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ. Nécrologie : Charles-Joseph Traviès, caricaturiste, par M. Ph. Burty. — Peinture du xv ^e siècle donnée au Musée de Jeanne Darc à Orléans, par M. Vallet-Viriville. — La Fontaine de la place Louvois, par M. A. D.; faits divers.....	345

15 SEPTEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

ÉMILE GALICHON... . MARTIN SCHÖNGAUER, peintre et graveur du xv ^e siècle (suite et fin).....	324
JULES RENOUVIER..... LA TÊTE DE CIRE DU MUSEE WICAR, A LILLE.....	336
THOMAS ARNAULDET... ESTAMPES SATIRIQUES, BOUFFONNES OU SINGULIÈRES, des xvii ^e et xviii ^e siècles.....	342
RENÉ GERSAINT..... DES VENTES PUBLIQUES D'OBJETS D'ART, A PARIS ET A LONDRES	362
ALOYSIUS W***..... CORRESPONDANCE DE BERLIN.....	367
MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Concours de l'École des Beaux-Arts. Livres d'art : Charles VII et ses conseillers, de M. Vallet-Viriville, par M. Ph. Burty. — Notes historiques sur le musée de peinture de Nantes, de M. H. de Saint-Georges, par M. Léon Lagrange. — Nouvelles de Florence. — Faits divers.....	372



GRAVURES

1^{er} JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

	Pages.
Figure tirée des Chambres de Raphaël, dessinée par M. Parent, gravée par M. Midderigh.....	5
Apollon et Marsyas, tableau inédit de Raphaël, dessiné par M. Chevignard, gravé par M. Normand, gravure tirée hors texte.....	44
Cul-de-lampe, tiré des arabesques de Raphaël, dessiné par M. Parent, gravé par M. Midderigh.....	20
Portrait du peintre Fuseli, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Châpon.....	28
Le Goûter, tableau de Jeaurat, dessiné par M. Paquier, gravé par M. Delangle...	29
Châsse byzantine du XII ^e siècle, de la collection du prince Soltikoff, dessinée par M. Gaucherel, gravée par M. Mouard.....	35
Bénitier du XI ^e siècle, du trésor d'Aix-la-Chapelle, dessiné et gravé par les mêmes.....	35
Les douleurs de la terre s'élevant vers le ciel, dernier tableau d'Ary Scheffer, dessiné par M. Haussoullier, gravé par M. Piaud.....	49

15 JUILLET. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Statue de Mausole (marbres d'Halicarnasse), dessinée par M. Haussoullier, gravée par M. Pannemaker.....	65
Fragment d'un bas-relief du tombeau de Mausole, dessiné et gravé par les mêmes.....	73
Frise d'ornement du même tombeau, dessinée et gravée par les mêmes.....	78
Le Génie captif, dessin posthume de Paul Delaroche, gravé par M. A. François, estampe en taille-douce tirée hors texte.....	79
Costume d'homme, en 1565.....	89
Costume de femme à la même époque.....	97
Deux amoureux, costumes de 1535.....	97
Victoire de la plume sur l'épée.....	101

TABLE DES GRAVURES.

383

Pages.

Autre costume de femme, en 1565.....	403
Ces dessins et costumes, tirés du « Livre des Amis », sont dessinés par M. Alfred Darcel et gravés par M. Écosse.....	

1^{er} AOUT. — TROISIÈME LIVRAISON.

Figure allégorique tirée d'une des estampes de madame de Pompadour, dessinée par M. Flameng, gravée par M. Hotelin.....	429
L'Éducation de Bacchus, fac-simile d'une gravure de madame de Pompadour, dessiné par M. Flameng, gravé par M. Perrichon	441
Filigranes de papier de divers siècles, gravés en fac-simile.....	456-460-464
Saint Basile dictant sa doctrine, d'après le tableau récemment acquis par le Musée du Louvre, gravé par M. Braquemond, eau-forte tirée hors texte.....	474
Plateau d'une aiguière italienne en argent repoussé, dessiné par M. Mariani, gravé par M. Guillaumot.....	481

15 AOUT. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Concert, fragment d'une composition de Niccolo dell'Abbate, dessiné par M. Gaucherel, gravé par M. Mouard.....	493
Figure emblématique de l'Eglise, dessin au bistre de Niccolo dell'Abbate, de la collection du Louvre, dessiné et gravé en fac-simile, par M. Gaucherel, gravure tirée hors texte.....	494
Portrait de M ^{lle} Mézières, comédienne du roi, d'après un dessin original de Hilaire Ledru, dessiné par M. Castelli, gravé par M. Pannemaker.....	233
Portrait de Charles Furne, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Lavieille.....	245
Fragment de décoration renaissance, tiré de l'ouvrage de l'Architecture en France, de M. Eugène Rouyer.....	248

1^{er} SEPTEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Saint Jean, fac-simile d'une gravure de Martin Schöngauer, dessiné par M. Flameng, gravé par M. Perrichon.....	259
L'Annonciation, fac-simile sur report photographique, d'une gravure de Martin Schöngauer, photographié sur bois par M. Lallemand, gravé par M. Piaud..	261
Apollon, figure tirée d'un dessin du Parnasse, par Niccolo dell'Abbate, dessinée par M. Gaucherel, gravée par M. Pannemaker.....	273
François 1 ^{er} reçu par la Nymphe de Fontainebleau, réduction en fac-simile d'un dessin du Primatice, gravée par M. Gaucherel, eau-forte tirée hors texte...	271

15 SEPTEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

	Pages.
Saint Antoine, fac-simile d'une gravure de Martin Schöngauer, dessiné et gravé par M. Flameng.....	321
La Mort de la Vierge, tableau de Martin Schöngauer, de la galerie de M. Beaucousin, dessiné par M. Schloesser et gravé par M. Flameng, gravure tirée hors texte.....	328
Saint George et le Dragon, cul-de-lampe tiré de l'œuvre de Martin Schöngauer, dessiné par M. Loiselet, gravé par M. Piaud.....	335
La Tête de Cire du Musée de Lille, dessinée par M. Chevignard, gravée par M. Pannemaker.....	337
Allégorie sur le retour de Pierre Brebiette à Rome, réduction d'une estampe de Brebiette, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Pannemaker.....	344
L'Académie des Maîtres Peintres, détruite par l'Académie royale, estampe satirique du xvii ^e siècle, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Pannemaker..	353
Le Mercure galant fouetté par les Muses, fac-simile d'une eau-forte de Bon Boulogne, dessiné par M. Flameng, gravé par M. Perrichon.....	357
Cul-de-lampe tiré d'une vignette de Mariette contre les persécuteurs des Keller, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Pannemaker.....	364

VENTE DE TABLEAUX

COMPOSANT

LA GALERIE SOEDER, A HANOVRE

Le 31 octobre prochain et jours suivants, aura lieu à Hanovre, dans une des salles du Musée, la vente des tableaux composant la célèbre collection SOEDER, rassemblée par le comte DE BRABECK, et actuellement la propriété du comte ANDRÉ DE STOLBERG.

Cette galerie, renfermant **365 Numéros**, ne contient que des morceaux d'élite, parmi lesquels nous citerons des

RAPHAEL, TITIEN, CORRÉGE, RUYSDAEL, WEENIX, P. BOUT;
BREUGHEL, BOURGUIGNON, ALBERT CUYP, GÉRARD DOW, ALBRECHT
DURER, VAN DYCK, EVERDINGEN, VAN EYCK, VAN DER HELST,
HOLBEIN, CORN. VAN KYCK, LINGELBACH, CLAUDE LORRAIN, GABRIEL METZU,
MIEREVELD, FR. MIERIS, MURILLO, A. VAN DER NEER, PANINI,
REMBRANDT, ROMBOUTS, SALVATOR ROSA, P. P. RUBENS, RYCKAERT,
SNYERS, STEENWYK, TENIERS, TINELLI, PAUL VÉRONÈSE,
WATERLOO, WOUWERMANS, ETC.

La Collection, exposée au Musée de Hanovre, sera visible jusqu'à l'époque de la vente.

Le Catalogue raisonné se trouve dans toutes les librairies

ET A PARIS, CHEZ A. FRANCK, 67 RUE RICHELIEU.

Hanovre, septembre 1859.

C. RUMPLER, Libraire.

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année formeront quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,

RUE VIVIENNE, 55

